Die Entwicklung des Romantischen in Schuberts Liedern

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Hans Bosch
aus Nürnberg

Tag der mündlichen Prüfung: 10. März 1930

Universitätsverlag von Robert Noske in Borna-Leipzig
1930

31:18

Referent: Universitätsprofessor Dr. Gustav Becking
Dekan: Universitätsprofessor Dr. Georg Lippold

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern

Vorbemerkung.

Für das Zustandekommen dieser Arbeit schulde ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Gustav Becking, Erlangen, wärmsten Dank. Seine mannigfachen Unterweisungen sowohl innerhalb als auch außerhalb des musikwissenschaftlichen Seminars und der Vorlesungen boten mir wertvollste Unterstützung. Die in seinem Aufsatz „Zur musikalischen Romantik“ (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte II. Jahrg. 1924 Heft 3) dargelegten Erkenntnisse waren die Grundlagen für meine Arbeit.

Nicht verfehlen möchte ich, auch den Herren Assistenten des musikwissenschaftlichen Seminars, Dr. H. Költzsch und Dr. A. Bickel, für freundliche Hinweise herzlichen Dank auszusprechen.

Inhalt.

Seite

Vorbemerkung V

Einleitung:

1. Methodisches 1

2. Die beiden Kompositionen des Gedichtes „An den Mond“ von Goethe 3

I. Die Frühwerke bis 1814 14

II. Die ersten Höhepunkte des romantischen Liedschaffens „Gretchen am Spinnrade“ (1814) und „Erlkönig“ (1815) 28

III. 1814 bis Mitte 1816 46

IV. Mitte 1816 bis 1819. Ende der Frühromantik 72

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549613_0023

Einleitung.

1. Methodisches.

Die Entwicklung des Romantischen im Liedschaffen Schuberts soll im folgenden aus Art und Grad der Umdeutung dargestellt werden, die Texte von prägnanter eigenpersönlicher Haltung durch den Komponisten erfahren. Es liegt in der Natur des zu behandelnden Stoffes, der Liedkomposition an sich, begründet, daß Vergleichsmomente nicht nur in der Entwicklung des musikalisch-technischen Teiles liegen — einer Entwicklung, die wenigstens teilweise mit Hilfe klanglicher und formaler Analysen erklärt und gedeutet werden kann —, sondern daß sich die wesentlichen Vergleichsmomente aus den Divergenzen gewinnen lassen, die notwendigerweise bei jedem Lied, dessen Dichter und Komponist sich nicht in einer Person vereinen, zum mindesten latent vorhanden sind.

Ausführbar und lohnend wird eine Untersuchung nach solchen Gesichtspunkten allerdings nur in Fällen, wo es sich um Schöpferpersönlichkeiten von Rang in beiden Lagern handelt; mindestes Erfordernis bleibt jedenfalls, daß Dichtung und Komposition ihrer Haltung nach klar erkennbar sind.

Das Liedwerk Schuberts weist nun allerdings eine beträchtliche Anzahl vertonter Dichtungen auf, die, einer schärferen Profilierung in diesem Sinne entbehrend, stilistisch sich nur generell und allgemein bestimmen lassen, Texte, deren Komposition nicht allein aus der Tatsache der Umdeutung an sich, sondern im Zusammenhang mit der Veränderung der musikalischen Elemente, wie es sich aus einer chronologischen Untersuchung des Gesamtschaffens ergibt, für die Entwicklung des Romantischen bedeutungsvoll wird.

Somit ergibt sich die Notwendigkeit, zwei Möglichkeiten der Betrachtung zu verbinden; einerseits markante Stationen des Liedschaffens, nämlich die Fälle, in denen Dichtungen von ausgeprägt nichtromantischer Geisteshaltung romantisch umgedeutet werden, aus der Fülle des Geschaffenen herauszuheben, aus den Divergenzen Auskünfte über die Art des romantischen Schaffens ein-

zuholen und, wenn möglich, im Entwicklungssinn aufzureihen, andererseits mehr nach formalen Gesichtspunkten (im weitesten Sinne) bei der langen Reihe von Vertonungen wenig markanter Texte vorzugehen und hieraus eine Periodisierung des Schaffens im Sinne zunehmender Romantisierung abzuleiten, wobei die Wesenszüge der in diesen Abschnitten jeweils herrschenden Produktion darzustellen wären.

Letztere Betrachtungsweise wird unter anderem vorherrschend sein, wenn es sich um die ersten Kompositionen Schuberts nach Zumsteegschen Vorbildern handelt, bei denen die aus der musikalischen Faktur deutlich erkennbare Anlehnung an den älteren Meister gerade zum Aufsuchen der kontrastierenden Einzelzüge auffordert, die Untersuchung des Klangbildes also zunächst für die Erkenntnis der stilistischen Eigenart genügt, zumal sich gerade hier die Texte nach ihrer Haltung nur ganz allgemein charakterisieren lassen.

Die erste Betrachtungsweise dagegen scheint geeignet für die Untersuchung der verschieden gearteten Komponisten ein und desselben Textes, die sich in großer Zahl im Liedwerk Schuberts vorfinden und in günstigen Umständen die gewandelte Einstellung ihres Schöpfers zur gleichen Dichtung mit besonderer Deutlichkeit erkennen lassen.

Aus der langen Reihe der vorhandenen und in den Bänden der G.A. aufgeführten Doppelfassungen scheidet die beträchtliche Anzahl derjenigen aus, die sich nur in geringfügigen Änderungen unterscheiden, z. B. solcher, die für die Herausgabe in späteren Jahren von Schubert redigiert wurden. Was sich in solchen Fällen aus formalen Veränderungen für die Entwicklung der Kompositionstechnik aussagen läßt, hat Paul Mies in seiner Studie „Schubert, der Meister des Liedes“ (Max Hesse Verlag, Berlin) eingehend behandelt.

Aufschlußreicher erscheint eine zweite Gruppe von Kompositionen des gleichen Textes in verschiedenen Zeitabständen, bei denen das Ringen um eine Idealgestaltung aus dem Festhalten an einem bestimmten Melodietyp oder bestimmter klanglicher Regionen in sämtlichen Fassungen erkennbar ist. Soweit die jeweilige Erscheinungsform eines solchen Typus von den herrschenden Gestaltungsproblemen der einzelnen Schaffensperioden bedingt ist, sind Werke dieser Art ebenfalls als sehr ergiebig anzusehen für die Erkenntnis der einzelnen Entwicklungsphasen. Anläßlich der Mignon- und Harfnerlieder nach den Goetheschen Gedichten muß hiervon ausführlicher die Rede sein.

Die letzte Gruppe von Doppelfassungen enthält dem Wesen nach völlig verschiedene Kompositionen der gleichen Texte. Diese Gruppe bringt allerdings die geringste Zahl von Beispielen, aber unter ihnen die instruktivsten, nämlich die zwei Kompositionen des Goetheschen Gedichtes „An den Mond", die beide im Jahre 1815 entstanden (die genauere Datierung der zweiten Komposition fehlt und ist von den Herausgebern der G.A. auf Ende 1815 festgelegt worden) und nach Wesen und Haltung am stärksten differieren. Die Betrachtung dieser beiden Schöpfungen in ihrer Einstellung zur Dichtung ist geeignet, die Probleme, die sich für die Erkenntnis des romantischen Liedes ergeben, besonders einprägsam aufzuzeigen. Deshalb werden sie aus dem Rahmen einer chronologischen Untersuchung heraus- und den folgenden Ausführungen an die Spitze gestellt.

2. Die beiden Kompositionen des Gedichtes „An den Mond" von Goethe.

Voraussetzung für die Beurteilung dieser Lieder in bezug auf romantische Umdeutung ist eine klare Erkenntnis von Wesen und Haltung des Gedichtes.

Hier gilt es in erster Linie gegen die landläufige Anwendung des Begriffes „Romantik" Stellung zu nehmen, die ihre Definition aus der bloßen Anwendung eines gewissen, vom Beschauer „romantisch" empfundenen Milieus ableitet, — die, mit anderen Worten, die zu gestaltende Materie und die hiezu nötigen Requisiten mit der Gestaltung selbst verwechselt. Im vorliegenden Falle also liegt im bloßen Vorkommen einer Mondenstimmung noch kein Grund, an der klassischen Haltung des Gedichtes zu zweifeln.

Was diese Dichtung von romantischen Werken ähnlichen Sujets zutiefst scheidet, ist das vollkommene Fehlen des „Überwältigtseins" oder „Auskostens" der angeschlagenen Stimmung. So fehlt dem ruhigen Fluß der 1. Verszeile

„Füllest wieder Busch und Tal"

die schmerzliche Erregung, die ein Romantiker in das „wieder" hineinzulegen pflegt; die lindernde Gewalt des Mondenglanzes äußert sich, wie das Versmaß und der Ton selbst der elegischen Strophen 4 und 5 zeigt, eher als befreites Aufatmen ohne eine Spur von ekstatischer Verzückung oder Verwirrung und Unbeherrschtheit.

Die Schlußstrophen 8 und 9:

„Selig wer sich vor der Welt" — — —
„Was von Menschen nicht gewußt!" — — —

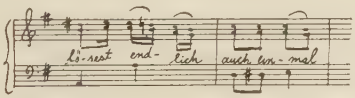
enthalten vollends das (in dem mit der Anakreontik verwandten Hinweis auf die Freundschaft allerdings zeitgebundene) Bekenntnis des Klassikers zu Haltung und Persönlichkeit. Selig preist der Dichter den Menschen, der dem Ansturm der Gefühle, die mit dem magischen Licht des Mondes dahergezogen kommen, eine erlebensbereite, aber beherrschte Haltung entgegensetzen kann. Diese Haltung aber, die im Gedicht noch ziemlich eng gefaßt als „genießend" ausgesprochen ist, identifiziert sich im höheren Sinn für den Klassiker mit gestaltendem Erleben als ethischem Erfordernis. Unmittelbarkeit des Erlebens und Gestaltung des Erlebens bedeutet im Werk der Klassiker untrennbare Einheit, in dem des Romantikers Zwiespalt.

Den höheren Sinn jenes „Genießens" kann der Romantiker nicht nachfühlen, es erscheint ihm als Reaktion zu wenig, eher profan, — er läßt sich vom Strom der Gefühle und Empfindungen tragen, geht darin auf — oder unter; Gestaltung ist ihm nicht Frage des persönlichen Ethos, sondern unvermeidliche Notwendigkeit und oft genug quälend empfundener Zwang.

Für den Romantiker ist demnach Goethes „An den Mond" im eigentlichen Sinne nicht komponierbar; er müßte von Anfang an das Gefühl haben, als hielte es nicht, was es versprochen, wenn sich die Entscheidung hierüber in der Sphäre des Bewußtseins vollzöge und der Komponist sich über die Eigenart seines Wesens Rechenschaft ablegen könnte und wollte.

In Wirklichkeit verhält es sich eben so, daß nur die eine Seite der Dichtung den Anreiz zur Vertonung gibt, nämlich die Unmittelbarkeit der geschilderten Gefühlseindrücke, d. h. also die besonders in der prägnanten 1., 6. und 7. Strophe ausgedrückte N a t u r s t i m m u n g. Die H a l t u n g des Gedichtes wird, als dem Romantiker wesensfremd, umgedeutet werden oder unausgesprochen bleiben.

Von Interesse ist es nun, zu beobachten, wie sich die zeitgenössischen Liedkomponisten mit Goethes Gedicht abgefunden haben. Eine kurze Analyse einiger Vertonungen bestätigt sowohl die eingangs ausgesprochene Tatsache der latenten Umdeutung, die naturnotwendig jede Komposition herbeiführt, als auch macht sie deutlich, daß trotzdem die Divergenzen in der Haltung dieser entwicklungsgeschichtlich nahe beieinander liegenden Phasen angehören-

der Komponisten ein gewisses Maß nicht überschreiten. Dies scheint nun allerdings in erster Linie in den Gemeinsamkeiten der Form zu liegen. Alle vier von Friedländer [1]) mitgeteilten Kompositionen des Gedichtes „An den Mond“ (Seckendorff, Zelter, Romberg und Himmel) und auch die von Reichardt bedienen sich der reinen Strophenform. Der rationalistische, zweckbestimmte Charakter dieser Form ist aus dem Programm der Berliner Liederschule geläufig. Das Ideal des Strophenliedes hat dem „Kenner und Liebhaber“ zu genügen, und zwar dem ersteren insofern, als die einmal gefundene Melodie zwar in erster Linie der Grundstimmung des ganzen Gedichtes gerecht werden, andererseits aber doch auch für die Einzelnuancen der verschiedenen Textstrophen glückliche Assoziationen anregen soll. Es handelt sich also darum, eine Melodie zu schaffen, die zugleich eindeutig und vieldeutig auffaßbar ist; was in bezug auf Einzelausdruck über eine bestimmte Mitte hinausgeht, rächt sich bei den korrespondierenden Stellen der nächsten Strophen durch unter Umständen grotesk wirkende Diskrepanz von Melodie und Text. Geht umgekehrt die Ausdruckskraft der Melodie unter diese ideale Mittellinie, wird der Mangel an individuellen Zügen zu groß, so entsteht quälende Einförmigkeit, die sich auch durch die stets geforderte Nuancierungsfähigkeit des Vortragenden nicht immer beheben läßt. Aus zahlreichen Briefstellen, sowie aus überlieferten Äußerungen (vgl. das Zitat von Genast bei Friedländer, Nachwort zu den Schriften der Goethe-Gesellschaft) geht hervor, daß Goethe für die Probleme der Liedkomposition ein tiefes Verständnis zeigte. So ist die erste Komposition des Gedichtes „An den Mond“ von Frhr. v. Seckendorff auch unter seinen Augen entstanden und, wie brieflich bezeugt, von ihm gebilligt worden. Seckendorffs Komposition überrascht durch trübe Grundstimmung (die in der endgültigen Fassung von Goethe weggelassene 3. Strophe, die mit dem äußeren Anlaß der Entstehung des Gedichtes zusammenhängt, hat den Ausschlag gegeben) und durch ungewöhnliche Prägnanz des Einzelausdrucks, die am stärksten im Dissonanzvorhalt des 5. Taktes

zur Geltung kommt.

[1]) Schriften der Goethe-Gesellschaft: Gedichte von Goethe in Kompositionen, 2 Bde. Herausgegeben von Max Friedländer, 1895 u. 1916.

Als Einzelnuance für den Ausdruck der 1. Strophe äußerst glücklich erfunden, paßt die zitierte Stelle auf die übrigen Strophen schlecht, vor allem ergibt eine Textunterlage der ausschlaggebenden letzten Strophen, daß die positive Haltung des Dichters überhaupt keinen Widerhall in der Musik findet [2]). Die Komposition zeigt in dem wirkungsvollen, aber zu intensiven Eingehen auf den Ausdruck der 1. Strophe Wesenszüge der Sturm- und Drangzeit.

Als Gegensatz hierzu erscheint in Zelters Vertonung eine hervorragend gelungene Wiedergabe der Naturstimmung und zwar, nach den sanften Bögen der Melodie zu urteilen, in freundlich-heiterer Gestalt. Gegenüber Seckendorffs seltsamem e-Moll kommt Zelters mild-behagliches Es-Dur dem Optimismus des Klassikers entschieden näher; Einzelnuancen werden nicht ausgedeutet. Die Grundstimmung des Ganzen ist gut getroffen, aber das in den letzten Strophen ausgesprochene Bekenntnis zur klassischen Haltung kommt auch bei Zelter nicht zum Ausdruck. Sein Optimismus ist zu behaglich und seine Strophenmelodie gewinnt in der Wiederholung nicht; es entstehen zwar keine nennenswerten Diskrepanzen, aber die Schlußstrophen wirken durch die stufenweise Steigerung bei:

einen Freund am Busen hält usw.

teils unmotiviert, teils lau.

Zelters Komposition als Vertreterin der „Lieder im Volkston", wie sie das ausgehende 18. Jahrhundert pflegte, erweist sich als zu schwach, über eine gefällige Wiedergabe der angeschlagenen Stimmung hinaus, das Wesentliche, die Haltung wiederzugeben. Zwischen den beiden Kompositionen steht die Vertonung des Goetheschen Gedichtes durch Reichardt. Sie legt ebenfalls Wert auf Wiedergabe der Einzelnuancen, und zwar wird dies hier durch eigenartige metrische Gliederung erreicht. Dem Dreitakter des Vordersatzes steht ein Viertakter des Nachsatzes gegenüber. Dieser geniale Zug schafft innerhalb einfachster tonaler und formaler Verhältnisse den adäquaten Ausdruck für die Verse:

Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

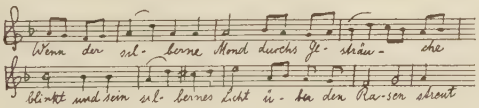
Für den Einzelausdruck der Stelle ist das Gefühl befreiten Aufatmens überaus glücklich getroffen; für Wiedergabe der Grund-

[2]) Es ist hier nicht der Ort, für das in der landläufigen Meinung angezweifelte Musikverständnis Goethes einzutreten. Es sei deshalb auf die bei Friedländer (ebenda) zitierten Dokumente seiner regen Anteilnahme an der Liedkomposition seiner Zeit verwiesen.

stimmung ist hiermit allerdings zu viel getan, die wesentlichen Schlußstrophen fallen aus dem Rahmen und es zeigt sich, noch intensiver als bei Seckendorff die Divergenz von klassischer und Sturm- und Dranghaltung, während im Vergleich mit Zelters behaglich-heiterem Optimismus der positiv-zuversichtliche Ton Reichardts dem Text erheblich näher kommt.

Die 1. Komposition Schuberts schließt sich den Vorgängern insofern an, als sie ebenfalls strophisch gehalten ist; ein wichtiger Unterschied liegt jedoch schon darin, daß je 2 Strophen des Gedichtes in eine 16 taktige Liedstrophe im Verhältnis von Vorder- und Nachsatz zusammengezogen werden. Der Halbschluß des Vordersatzes fällt so mit dem Semikolon des Textes zusammen und dadurch ist es Schubert möglich, den gesteigerten Ton der zweiten Gedichtstrophe wirksam zum Ausdruck zu bringen. Ein ähnlicher Zwang ist nun allerdings für Strophe 3 und 4 des Gedichtes nicht nachzuweisen, dagegen kommt die gewählte Form den Strophen 6 und 7 sowie 8 und 9 (den wesentlichen!) sehr zugute. Der unglückliche Hiatus, der besonders die 8. von der 9. Gedichtstrophe mit dem Ganzschluß der besprochenen 8- bzw. 7 taktigen Liedmelodien unliebsam trennte, kann hier bei geschicktem Vortrag durch den Dominantschluß des Vordersatzes auf ein erträgliches Maß beschränkt werden, ein Vorzug, der den einzigen Mangel in der Zusammenfassung von je 2 Textstrophen, nämlich das notwendige Fehlen der 5. Gedichtstrophe, wieder gut macht.

Als weitere Eigentümlichkeit gegenüber den besprochenen Kompositionen fällt auf, daß die Wiedergabe des Stimmungsmomentes auf den ersten Blick vernachlässigt scheint. Es bedarf des Erinnerns an eine Schubertsche Komposition ähnlichen Sujets und Charakters, der Höltyschen „Mainacht“ (1815) mit folgendem Anfang:



um zu erkennen, daß die zarten Schwebungen der Melodie und die in Melismen verkleideten Tonwiederholungen in äußerster Sublimierung die Atmosphäre der Dichtung symbolisieren.

Die Grundstimmung des Gedichtes ist somit im Sinne der strophischen Liedkomposition in idealer Weise getroffen; Eingehen auf Einzelnuancen, wie es beim Sturm- und Drangcharakter der

Seckendorff- und Reichardtschen Komposition zu beobachten war, ist hier nicht nachzuweisen. Im Gegenteil, die für solche Nuancen entscheidende Textstelle:

Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz

fällt in Schuberts 1. Komposition mit der Kadenzwendung zum Halbschluß zusammen. So kommt es gerade hier zu einer Festigung, die, alles andere als romantisch, der klassischen Haltung des Gedichtes adäquat erscheint.

In den besprochenen vorschubertschen Kompositionen des Goetheschen Gedichtes hatte sich bei der Unterlage der letzten Textstrophen, welche die Haltung des Dichters aussprachen, ein Mißverhältnis von Dichtung und Musik bemerkbar gemacht, — das intensive Eingehen auf Stimmungswerte hatte sich gerächt. Hier kommt nun der Vertonung Schuberts die Sublimierung dieser Momente in ungeahnter Weise zugute, derart, daß die Komposition überhaupt erst von den Worten der letzten Strophe:

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt

ihren Sinn zu erhalten scheint.

Von hier aus erhält das optimistisch-gesunde Schreiten des Rhythmus erst seine innere Berechtigung. Gewiß neigt der Ton des Liedes stärker einer anakreontisch-rationalistischen Haltung zu im Gegensatz zu dem nicht kampflos gewonnenen Optimismus des Klassikers; die Aufforderung zum „Genießen" wird zu naiv ins Spielerische umgedeutet.

Es bedarf indes erst der Betrachtung der 2. Komposition Schuberts, um zu erkennen, wie sehr die erste Komposition trotz dieser fühlbaren Unzulänglichkeiten der Haltung des Gedichtes verwandt erscheint.

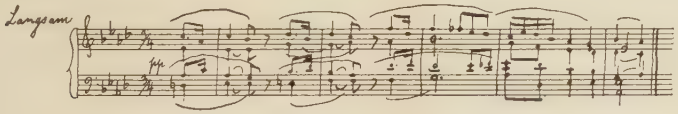
Die Entstehungszeit dieser 2. Komposition wird, wie schon erwähnt, von den Herausgebern der G.A. gegen Ende des Jahres 1815 angesetzt, eine Einordnung, die dem Eindruck der Komposition, als Produkt einer erneuten Vertiefung in Goethes Werk, zeitlich durchaus entspricht.

Nach Betrachtung des formalen Aufbaus möchte es zunächst scheinen, als habe Schubert aus dem Bedürfnis, alle Gedichtstrophen zu komponieren, die strophische Gliederung aufgegeben und nunmehr dem variiert strophischen Aufbau der zweiten Komposition einen freier gehaltenen Mittelteil eingefügt. Daß dieser

Mittelteil aber die durchkomponierte Vertonung der Strophen 6 und 7 des Gedichtes („Rausche Fluß das Tal entlang“ und „Wenn du in der Winternacht“) enthält, macht zugleich deutlich, daß die entscheidenden Strophen nunmehr für Schubert nicht so sehr die vernachlässigte 5., sondern die von Naturstimmung erfüllte 6. und 7. des Gedichtes bedeuten. Für die Vertonung dieser Strophen begnügte er sich aber nicht etwa mit größerer Prägnanz der Grundstimmung innerhalb einer reinen Strophenmelodie, sondern reiches modulatorisches Geschehen (Terzverwandtschaft) mit gleichzeitiger Veränderung der metrischen Gliederung (Ausbreiten von ungeraden zu quadratischen Gruppen) und Steigerung der Melodik machen die Naturschilderung des Mittelteiles zum Hauptereignis des ganzen Liedes.

Mit dieser Erkenntnis ist für die Beurteilung dieser zweiten Komposition als romantische Umdeutung des klassischen Gedichtes bereits alles gesagt; eine Betrachtung der Einzelmomente wird dies weiterhin bestätigen.

Die Melodie des Vorspiels sowohl als auch die eigentliche Gesangsmelodie erweisen sich in ihrem harmonischen Schwung verwandt mit der „Humanitätsmelodie“ gewisser Beethovenscher Largo- und Adagiosätze. Man vergleiche das Vorspiel des Liedes:

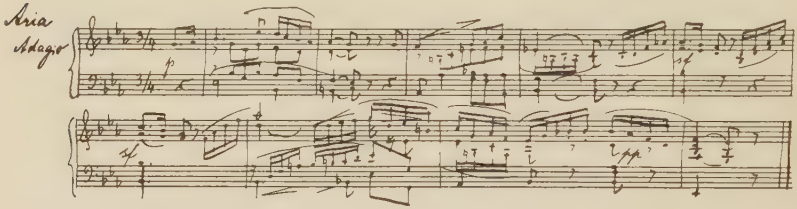


etwa mit dem Andante cantabile aus Beethovens op. 97 oder mit dem (später entstandenen!) Mittelteil des Adagios der 9. Symphonie und die Verwandtschaft mit dem Beethovenschen Melodietyp wird evident. Paul Mies verweist auf Melodiebildungen mit dreimaligem Sequenzanstieg, die in Schuberts Liedschaffen stets auf Anregungen aus Beethovens Melodik zurückgehen, und bestätigt so, ohne allerdings das Lied „An den Mond“ II zu erwähnen, von formalanalytischer Betrachtung ausgehend, ebenfalls eindeutig die Herkunft der melodischen Gestaltung.

Indessen sprechen wichtige Merkmale in Schuberts Lied dafür, daß die übernommene Klangwelt gerade im Vorspiel nach der Seite des Stimmungshaften umgefärbt ist. Der dreimal erklingende Nonakkord zeugt von schwärmerischer Ekstase und bewirkt ein Hineinsteigern in die Bereitschaft zum Auskosten sämtlicher im Gedicht aufgespeichert geglaubter Gefühlsmomente. Interessant

ist zu beobachten, daß die eigenartige Fünftaktigkeit des Vorspiels ihren Grund in der klanglichen Ausbreitung und Umfärbung des 3. Nonakkordes im 3. Takt hat. Nichtquadratische Gruppenmetrik, an und für sich nicht etwa nur auf romantische Musik beschränkt, ist hier bedingt aus romantischer Klangsinnlichkeit, da in dem 3. Nonakkord bereits so viel an Stimmungswerten akkumuliert erscheint, daß dieser in seinem Expansionsdrang die Grenzen einer natürlichen 4-Taktgruppe sprengt.

Im Gegensatz hierzu erweist sich eine unter ganz ähnlichen melodischen und harmonischen Verhältnissen entstandene unregelmäßige Gruppenbildung in Beethovens Arie „Ah perfido" (op. 65) rationalistisch durch Einschaltung im Steigerungssinn hervorgebracht:



Aus einem Vergleich beider Fünftakter ergibt sich für Schuberts Vorspiel deutlich die romantische Umfärbung und Abwandlung des klassischen Melodiegutes, und gerade die äußere Taktgleichheit mit dem klassischen Beispiel (für Schubert vielleicht in diesem Falle Vorbild!) offenbart die Gegensätzlichkeit beider Haltungen.

Läßt sich Schuberts Komposition als Ganzes genommen auf einen Beethovenschen Melodietyp zurückführen, so auch die charakteristische Oktavierung der Begleitung im besonderen. Auch sie tritt bei Beethoven häufig in Verbindung mit der „Humanitätsmelodie" auf, so etwa in den Klaviersonaten op. 2, 3 C (Rondofinale, Seitensatz 2), op. 10, 3 D Largo e mesto (Seitensatz), op. 26 As (Thema der Variationen), op. 27, 2 cis (Allegretto Des), Sonate op. 28 D (2. Teil des Hauptthemas), ferner in dem oben zitierten Andante cantabile des op. 97, im 1. Satz des Violinkonzertes, den Andantesätzen der 1. und 5. Sinfonie und anderen.

Es ist nicht zu leugnen, daß auch die Oktavierung bei Beethoven der Erhöhung des sinnlichen Charakters der Melodielinie dienen soll, ein Moment, das, auf Klavierkomposition angewandt, gebührend in Erscheinung tritt, da hier die klangverschmelzende Wirkung der Oktavierung im Gegensatz zum diffundierenden Charakter des Orchesterklanges realisierbar wird.

Dadurch, daß Schubert diese schon bekannte Eigenart der Klavieroktavierung in den Dienst einer die Stimmungssphäre derart intensiv betonenden Textausdeutung stellt, kommt auch der Anwendung dieses Klangmittels besondere Bedeutung zu. Ein Überblick über das spätere Liedschaffen Schuberts gibt überzeugenden Aufschluß darüber, was die Oktaven hier zu sagen haben: sie übergießen gleichsam die Melodie mit dem schimmernden Glanz des magischen Mondlichtes.

In gleicher und ähnlicher Weise wird so die Oktavierung in den Dienst des Stimmungsausdrucks gestellt in den Liedern:

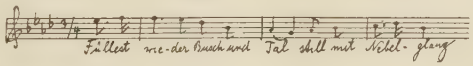
Nachtviolen (Mayrhofer) 1822, für das zauberische Leuchten der Blume:

„und nun blüht in stummen Nächten
Fort die heilige Verbindung"

Der Blume Schmerz (Maylath) 1821, für die Blumenstimmen.
Der Wanderer (Schlegel) 1819
Im Freien (Seidl) 1826
Nachthelle (Seidl) 1826
} im gleichen Sinne das Mondenlicht symbolisierend.

Die Betrachtung analoger Beispiele außerhalb Schuberts Schaffen, wovon Hugo Wolfs „Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben" (italienisches Liederbuch) wohl die äußerste Subjektivierung des Ausdrucks darstellt, ergibt für die 2. Komposition Schuberts romantische Überbetonung der im Gedicht angeschlagenen Stimmungssphäre.

Neben diesen Hauptmomenten lassen sich aus dem Vergleich von Teilstücken der 1. und 2. Komposition weitere Aufschlüsse in der gleichen Richtung gewinnen. War dort die Deklamation der ersten Gedichtzeilen getragen von dem heiter-beruhigten Versmaß, das andererseits in der schwebenden Melodik glücklichste Ergänzung fand, so zeigt die entsprechende Stelle in der 2. Komposition:



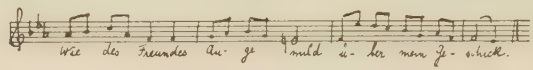
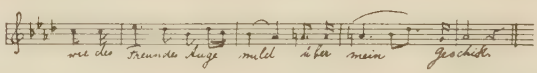
ein durchaus verschiedenes Bild.

In unruhigem Bogen verläuft hier eine Melodik ekstatisch-sehnsüchtigen Charakters, der durch die abrupte Metrik (Dreitakter) noch verstärkt wird; die Melodiespitze (f 2) hat zudem als Oberstimme des überschwenglichen dritten Nonakkordes aus dem Vorspiel besonderen Ausdruckswert und fällt bezeichnenderweise

mit dem „wieder“ des Textes auf dem schweren Taktteil zusammen. Aus dieser Betrachtung spricht nun das ganze Überwältigtsein des Romantikers von Gefühlen, deren Zauber er kennt und von dem er weiß, daß er ihm „wieder“, wie früher schon so oft, verfallen wird. Das heiter-verklärte Genießen der schönen Mondnacht bei Goethe wird umgedeutet als ein Erleben von schmerzlicher Gewalt. Die beruhigende Wirkung der Gedichtzeilen:

Füllest endlich auch einmal
Meine Seele ganz

kommt in der zweiten Komposition nicht zur Geltung, sondern aus der Kadenzierung des 11. Taktes treibt die Wiederaufnahme der Gefühlssteigerung des Vorspiels (Takt 11—13) zu atemloser Weiterführung des Nachsatzes, der in hingegebenem Überschwang die entfesselten Gefühle auskosten läßt. Aus einem Vergleich von 1. und 2. Komposition an den Stellen:

1. Komp.

und (2. Komp.)

läßt sich erkennen, mit welcher Inbrunst die schmerzliche Wonne des Dissonanzvorhaltes (mit Intensität auf den guten Taktteil geführt) in der 2. Komposition ausgekostet wird, während die erste sich mit unbeschwerter Grazie aus dem Tiefpunkt der melodischen Linie in die Höhenlage abstößt. Vom Auskosten des Dissonanzcharakters ist im ersten Beispiel nichts zu verspüren.

Es ist klar, daß eine derart intensive Ausdeutung der Stimmungswerte den für die Haltung des Gedichtes entscheidenden letzten beiden Strophen nicht gerecht werden konnte. So wirken diese denn auch durchaus im Sinne der ersten, nämlich als überwältigte Hingabe an den Zauber der Mondnacht. Mit gesteigerter Emphase — das Verlegen der Oktavierung in höhere Klangregionen umgibt die Melodie mit noch leuchtenderem Schimmer — wird jetzt die Seligpreisung des empfänglich Genießenden ausgesprochen. Aber die Gliederung in Vorder- und Nachsatz wirkt sich hier gegen den eigentlichen Sinn des Gedichtes aus, insofern nämlich,

als die entscheidende Stelle: „mit dem genießt“ in der 2. Gruppe des Vordersatzes untergeht, während alles Gewicht auf den Nachsatz „was von Menschen“ fällt. Mit dieser Hinwendung zum Gegenständlichen des Gedichtes, zur Stimmung an sich, die noch betont wird durch den geheimnisvollen Ton der gleichsam erschauernden kontrapunktierenden Unterstimmen des Gesanges, erfährt der Charakter dieser zweiten Komposition als deutliche Manifestation des Romantikers gegenüber einem Text von klassischer Haltung erneute und endgültige Bestätigung.

I. Die Frühwerke bis 1814.

Das Ergebnis der stilistischen Untersuchung der beiden Kompositionen „An den Mond" legt nahe, die sich ergebenden Unterschiede zunächst im Entwicklungssinne erklären zu wollen, derart, daß man etwa den zwischen 1. und 2. Komposition zu vermutenden Spuren einer sich wandelnden Textauffassung nachzugehen versuchte. Überblickt man daraufhin das Werkverzeichnis, so ergibt sich zunächst ein so gut wie unvermitteltes Nebeneinanderstehen von Liedkompositionen verschiedener Haltung zu diesem Zeitpunkt, und es läßt sich nur eines mit Bestimmtheit voraussagen, daß sich in der näheren Umgebung vor der 2. Komposition nichts feststellen läßt, was auf Entwicklung des hier bemerkten neuen Ausdrucks deuten ließe.

Dazu kommt noch, daß Schubert Vertonungen im anakreontischen Geiste des 18. Jahrhunderts, wie ihn die 1. Komposition zeigt, auch nach der 2. Komposition pflegt, so daß sich eine Trennungslinie, die einen deutlichen Einschnitt in dem Ablauf der 1815 komponierten Lieder machen und demnach in den Herbst 1815 fallen müßte, n i c h t ziehen läßt. Andererseits weist das Schaffen vor der ersten Komposition Werke auf, deren Gestaltung sich mit dem Liedideal der Vergangenheit nicht mehr in Beziehung bringen und Schubert als Vertreter einer neuen Generation erkennen läßt.

Der Vergleich der beiden Kompositionen „An den Mond" leistete willkommene Dienste, um die in Schuberts Liedschaffen verborgenen Probleme aufzuzeigen; ihre Erkenntnis möge sich aus einer chronologischen Betrachtung ergeben, die sich in den folgenden Teilen unter Zugrundelegung der schon jetzt gewonnenen Ergebnisse anschließt.

Schuberts Verehrung für Zumsteegs Balladen und Monodien ist bekannt. In seiner Konviktszeit und, wie man aus Zeugnissen späterer Jahre schließen darf, noch darüber hinaus, schwärmte er von diesen Werken mit glühender Begeisterung. Kein Wunder, daß er schon früh versuchte, teils improvisatorisch, teils kompositorisch es seinem Vorbild gleichzutun. Der Zufall hat 3 Monodien [Hagars

Klage (30. III. 1811), Erwartung (27. II. 1815) und Ritter Toggenburg (13. II. 1816)] Schuberts erhalten, die unverkennbar direkt unter dem Eindruck der Zumsteegschen Kompositionen gleichen Titels entstanden sind. Ja, die Ähnlichkeit im Notenbild geht so weit, daß man vermuten kann, Schubert habe seine Komposition aus Improvisationen über Zumsteeg, mit dessen Notentext auf dem Klavier vor sich, niedergeschrieben.

Die Anregungen, die von Zumsteeg auf Schubert ausgeübt wurden, ließen sich, wären sie nicht vom Biographen (Spaun) bezeugt, somit ohne Mühe schon aus einem ganz oberflächlichen Vergleich beider Kompositionen dartun. Es läge nahe, die Gemeinsamkeiten dabei über Gebühr herauszuheben und das trennende Element ganz allgemein in Schuberts schöpferischer Genialität zu sehen. Mit einer derartigen Betrachtungsweise wird jedoch eine Reihe von Momenten durch Verallgemeinerung verundeutlicht, die bereits in Schuberts erster Komposition „nach Zumsteeg" den Abstand von Rationalismus des 18. Jahrhunderts, der das Vorbild erfüllt, aufzeigen.

Zumsteeg teilt das Gedicht in 8 Einzelabschnitte auf, deren Komposition nach dem Formschema der alten Solokantate eine Reihe von langsamen und raschen abgeschlossenen Sätzen ohne Zusammenhang nebeneinanderstellt. Seine Gruppierung ergibt sich aus folgender Darstellung:

I. (Langsam) „Hier am Hügel heißen Sandes" c
II. (Rasch) „Säh ich eine Mutterlöwin" Es
III. (Langsam) „Kaum ein schwacher Strahl" Es, Modulation nach c
IV. (Geschwind) „Nein, ich will mich von dir wenden" c—Es
V. (Mäßig langsam) „Noch zum letzten Klaggebete" As—f
„Blick auf uns herab, Jehovah"
„Send aus einem Taugewölke"
VI. (Mäßig geschwind) „Hab ich wider dich gesündigt" f
VII. (Langsam und majestätisch) „War der Fremdling" quasi Recit., moduliert nach c
VIII. (Langsam) „Ha, wir liegen nun" c

Die Komposition der Einzelabschnitte steht nur ganz allgemein unter dem Eindruck des Textes und nur insofern, als dieser die Anwendung irgendeines Affekttypus im alten Sinn rechtfertigt. So steht in Gruppe IV ein altbekannter Mannheimer Allegrotyp für den Ausdruck der Verzweiflung oder in der vorhergehenden Gruppe die zu den Requisiten der opera seria gehörenden pulsieren-

den Achtel für die Malerei des „cor palpitando". Bestimmt somit der zugrunde liegende Hauptaffekt die allgemeine Formung einer solchen Gruppe, so erfolgt die Ausarbeitung im wesentlichen nach rein musikalischen Gesichtspunkten und die Abschlüsse werden jedesmal in säuberlicher Kadenzierung auf Halb- oder Ganzschluß hingestellt. Einzig Gruppe II hat Dissonanzschluß (Es VII^{b}), der aber mit der ersten Note des nächsten Abschnittes bereits seine „vernünftige" Auflösung erhält. Nichts deutet bei Zumsteeg auf ein Überfluten dieser Grenzen; nach dem jeweiligen Gruppenabschluß könnte ohne weiteres der Gesamtabschluß gemeint sein und dieser selbst (auf den Text: „Gott, sein Herr, verschmäh das Flehen des unschuldigen Knaben nicht") unterscheidet sich in seiner planen Kadenzwendung in keiner Weise von den Einzelschlüssen und paßt so zu der nüchternen Kadenzierung des ganzen Stückes. In den gleichen schicklichen und vernünftigen Grenzen bewegt sich auch die musikalische Faktur des Stückes, Harmonik und Dynamik bieten keine Besonderheiten.

Daß Zumsteegs trockene Nüchternheit den jugendlich impulsiven Schubert zu solcher Begeisterung entfachte, erscheint zunächst rätselhaft; man darf sich diese Tatsache wohl so erklären, daß hier weniger die Gestaltung als vielmehr die sensationelle Beschaffenheit des Stoffes der meisten Balladen seine Knabenphantasie entzündete. Die stellenweise notengetreue Anlehnung an Zumsteeg zeigt, daß es Schubert zunächst gar nicht auf Kritik an der Gestaltung seines Vorbildes ankam. Um so deutlicher offenbaren aber dann die auftretenden Unterschiede den neuen Weg, der von Schubert u n b e w u ß t eingeschlagen wird. Was die Gruppierung des Textes [3]) anlangt, so folgt Schubert Zumsteeg zunächst bis etwa zur Mitte; dann führt ihn die Notwendigkeit, dem Einzelausdruck der Textstellen nachzugehen, zur Ablösung einer Reihe neuer Einzelgruppen. Seine Gruppierung sieht folgendermaßen aus:

I. (Largo) „Hier am Hügel" (Auf Angabe der Tonarten muß der gehäuften Modulation wegen verzichtet werden)
II. (Allegro) „Ha, säh ich eine Löwenmutter"
III. (Largo) „Kaum ein schwacher Strahl"
IV. (Geschwind) „Ich will mich von Dir wenden"

[3]) Schuberts Textunterlage unterscheidet sich einige Male von der Zumsteegs. So fehlt zu Anfang „in der menschenlosen Wüste", ist aber vermutlich nur aus Versehen weggelassen. Grund für absichtliches Abweichen ist nicht ersichtlich mit Ausnahme einer (siehe unten) noch zu behandelnden Stelle.

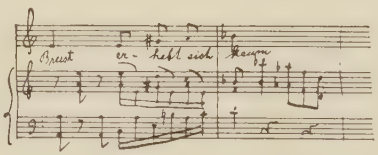
V. (Adagio) „Nun zum letzten Klaggebete“ VI. (Largo-Piu Largo) „Jehovah, Jehovah“ VII. (Allegro-Recit.-a tempo) „Send aus einem Taugewölke“ VIII. (Allegro) „Rette deines Lieblings Samen“	bei Zumsteeg *eine* Gruppe
IX. (Allegro) „Hab ich wieder Dich“ X. (Andante-Recit.-a tempo) „Aber ach, was tat der Knabe“	bei Zumsteeg *eine* Gruppe
XI. (Largo) „Nun liegen wir und welken“ XII. (Adagio) „Schrei zum Himmel, armer Knabe“	bei Zumsteeg *eine* Gruppe

Keine dieser Gruppen kennt Zumsteegs unpersönliche Kadenzabrundung; vielmehr erscheinen die Abschlüsse hinausgeschoben, ihrer formgebenden Bestimmung enthoben und bedeutungslos geworden gegenüber den Ereignissen, die sich im Innern der einzelnen Gruppen abspielen. Hier ist zu beobachten, wie das Streben nach Realismus, das ihn auch veranlaßt, reiche dynamische Nuancierungen in starken Gegensätzen anzuwenden, die Beziehungen zur Grundtonart c-Moll durchbricht und wie diese erst nach krausen Umwegen oft ohne innere Notwendigkeit erreicht wird. Als Beispiel sei hierfür nur das modulatorische Geschehen in der 1. Gruppe angeführt. Angeregt von Zumsteegs Notenbild beginnt Schubert ebenfalls in c-Moll, läßt aber die Singstimme bereits in g-Moll einsetzen und ist am Schlusse des ersten Satzes schon in b-Moll angelangt. Von hier wird nach einer sehr eindrucksvollen Des-Dur-Wendung auf „schon mit dem Tode“ endlich die Parallele Es erreicht; ohne dort lange zu verweilen, taucht er bald wieder unter in einem großen h-Moll-Komplex, der ihn von dem angeschlagenen e-Moll weit wegführt und zwingt, die nächste Gruppe in einem anderen Tonartgebiet (d-Moll) anschließen zu lassen. Es wäre nun zwar verfehlt, hier schon jede Einzelwendung im Sinne der reifen Werke ausdeuten zu wollen. Zugegeben, daß viele der harmonischen Besonderheiten ohne innere Logik aus reiner Freude am improvisatorischen Schaffen entstanden sind, so ist doch hier schon eine Eigenart des Romantikers darin zu sehen, daß ihm im Gegensatz zu den klassischen Meistern und dem hieraus entspringenden rationalistischen Epigonentum eines Zumsteeg der Weg wichtiger scheint als das Ziel, das auf solch verschlungenen Irrgängen oft wie durch Zufall erreicht wird.

So entbehren die Gruppenabschlüsse, auch da, wo tatsächlich kadenziert wird, immer ihres rational abgrenzenden Charakters.

Entweder hat sich die Kraft im modulatorischen Abschweifen im Innern der Gruppe bereits erschöpft, so daß die Abschlußwirkung als Ausklang erscheint, — während bei Zumsteeg die Kraftentwicklung gegen den Kadenzabschluß anwächst, der Beschleunigung des fallenden Steines vergleichbar —, oder die Gruppe bleibt überhaupt gegen die nächstfolgende offen. Aufschlußreich ist hierfür ein Vergleich des Dissonanzschlusses des 2. Abschnittes bei Zumsteeg mit dem Schubertschen Septakkord. Dort wird die Dissonanzwirkung mit der ersten Note der nächsten Gruppe aufgehoben und damit die Gruppe geschlossen, bei Schubert eröffnet der Septakkord die weitgehende modulatorische Führung der nächsten Gruppe und stellt so die Verbindung mit dieser her.

Im 4. Abschnitt gibt Schubert Zumsteegs Gruppierung überhaupt auf. Dieser hatte den Textabschnitt „Blick auf uns herab, Jehovah" nach einem harmlosen, nur der Überleitung dienenden Zwischenspiel an die vorhergehenden Worte „und nun komme bald der Tod" angeschlossen. Hier erforderte der Realismus der Situation für Schubert eine andere Gestaltung, weit weg von der bescheidenen Stilisierung seines Vorbildes. Es ist bezeichnend, daß Schubert sich hier die einzige einschneidende Textänderung erlaubt, indem er nach einem pp-unisono-Abschluß, der weiter als je von Zumsteegs Kadenzierungen entfernt ist, im Largo pp „Jehovah, Jehovah" anrufen läßt. Von dieser Stelle an fällt seine Komposition in eine Reihe neuer Einzelgruppen auseinander, die ohne Beziehung nebeneinanderstehen und nur noch der Einzelschilderung dienen. Inwieweit hier die angewandten Mittel dem beabsichtigten Zweck entsprechen, ist bereits von anderer Seite dargestellt worden [4]).

Die Übernahme klassischen Melodiegutes erfolgt ohne Gefühl für dessen Ausdrucksbegrenzung und muß banal wirken, während auf der anderen Seite die Hypertrophie im Ausmalen gewisser Bildimpressionen ohne psychologische Notwendigkeit und ohne Rücksicht auf tatsächlichen Zusammenhang zu grotesken Bildern führen kann, z. B.

[4]) Vgl. H. Költzsch: Schuberts Klaviersonaten und die dort zitierten Beispiele S. 56 ff.

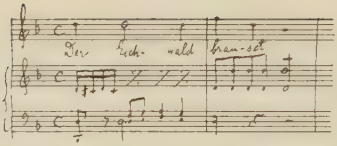
Zeigt jene Eigenart die charakteristischen Wesenszüge der Frühromantik, so diese den Zusammenhang dieser frühen Produktion mit dem Sensualismus des Sturmes und Dranges. Einzig die Parallele zur aufklärerisch-rationalistischen Haltung Zumsteegs ist trotz stellenweise notengetreuer Anlehnung bei Schubert nicht zu finden. Besondere Beachtung verdient Schuberts Gesamtabschluß. Hier ist das Bestreben zu erkennen, im Gegensatz zu Zumsteeg eine breite Schlußbekrönung zu schaffen; so werden die Worte:

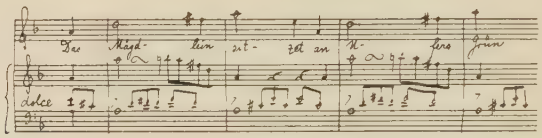
Schrei zum Himmel, armer Knabe,
Öffne deine welken Lippen,
Gott sein Herr, verschmäh das Flehen
Des unschuldgen Knaben nicht!

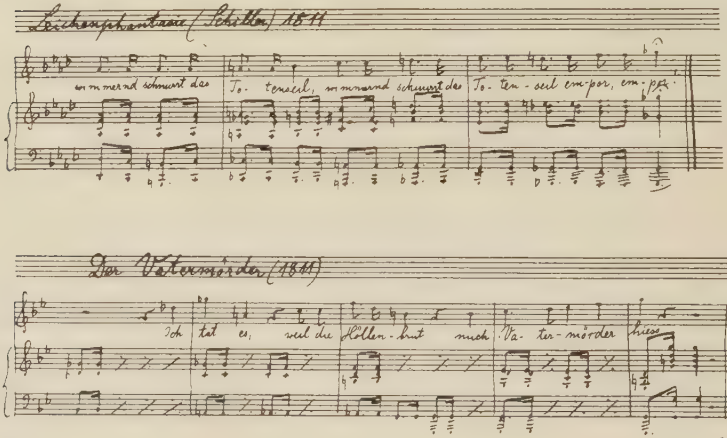
in einem ariosen Adagio (As $^3/_4$) gebracht mit durchgehender Sechzehnteltriolenbewegung in der Begleitung. Trotz dieser Bewegung kommt allerdings der Satz nicht von der Stelle, verstrickt sich gleichsam in das Triolennetz und die tatsächliche, ziemlich unbeholfene Klangwirkung erreicht nicht die apotheosenhaft gewollte. Immerhin darf man hier bereits Ansätze für Schuberts künftige Gestaltungsweise aus einem Bewegungsimpuls heraus erblicken. Bei einem späteren Rückblick muß gerade auf dieses Moment in Schuberts 1. Komposition nochmals eingegangen werden.

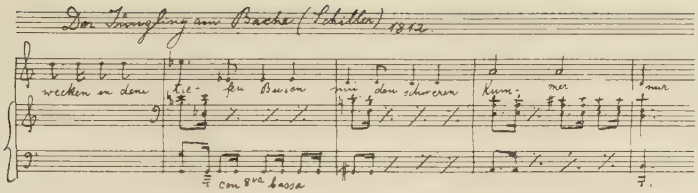
Die vorliegende Analyse hatte in erster Linie den Zweck, Schuberts grundlegenden Gegensatz zum Rationalismus der herrschenden Schaffenshaltung darzutun, weniger den, durch Aufzeigen gewisser Einzelmomente bereits im positiven Sinn auf Romantisches hindeuten zu wollen. Gewiß bestände die Möglichkeit, Vorliebe für harmonische Besonderheiten an einer Reihe weiterer Beispiele aus seinem Erstlingswerk aufzuzeigen und als romantische Wesenszüge zu buchen, — indes scheint es gewagt, an den Werken der Frühzeit zu weitgehende Deutungen aussprechen zu wollen aus Merkmalen, die Schubert in dieser Form mit der Sturm- und Drangperiode gemeinsam hat.

Dazu gehört neben den musikalischen Berührungspunkten die Vorliebe für hochpathetische, gewaltsame oder abstoßende Texte. Es ist bezeichnend für die überhitzte Phantasie des 14jährigen Schubert, daß er das Pathos der Schillerschen Lyrik ebenfalls im Stil der großen Monodien komponieren muß. Durchaus instrumental empfunden (die Anregung von der großen Opernouvertüre, hier ohne Zweifel Don Giovanni, ist unverkennbar) gibt sich der Anfang der 1. Komposition von „Mädchens Klage“ (Schiller) 1811:



während schon die nächste Textzeile den Umschlag zum „Seitenthema“ (die verfolgte Unschuld der französischen Opernouvertüre) bringt:

Auch hier geht die Erfindung von der Einzelimpression ohne Rücksicht auf formale Einheit des Gesamtverlaufs aus und es ist allenthalben zu beobachten, wie dieses Verfahren zu Hypertrophien stärkster Art führt, die besonders kraß wirken, weil die zur Ausführung solcher Impressionen notwendige Nuancierungsfähigkeit noch sehr gering entwickelt ist. So steht ein zufällig auftretendes Bild in der harmlosen Liebesklage des „Jüngling am Bache“ in der Schilderung mit den schaurigen Einzelheiten der „Leichenphantasie“ und des „Vatermörders“ auf gleicher Linie. Man vergleiche die folgenden Beispiele:





Aus den wenigen erhaltenen Kompositionen der frühen Zeit ließ sich somit ein klares Bild des jugendlichen Stürmers und Drängers gewinnen. Auffallen muß die Tatsache, daß reine Strophenlieder, also die typischen Vertreter der Gesellschaftskunst des 18. Jahrhunderts, nur in zwei Exemplaren vertreten sind: „Klaglied" (Rochlitz) 1812 und „Totengräberlied" (19. I. 1813). Spaun berichtet, daß Schubert viele Kompositionen der Konviktszeit bei Beginn des geregelten Unterrichtes vernichtet habe, und man könnte mit Scheibler [5]) mit Recht vermuten, daß darunter vielleicht auch Strophenlieder nach dem Ideal der vergangenen Generation waren, zu deren Formproblem Schubert schon damals eine eigene Stellung eingenommen habe. Angesichts der wenigen erhaltenen Beispiele läßt sich Bestimmtes hierüber allerdings nicht aussagen, nur ist die Tatsache immerhin bedeutungsvoll, daß sich gerade in den erhaltenen zwei eigentlichen „Liedern" ein Wille kundtut, über die einheitliche Grundstimmung wenigstens in Nach- oder Zwischenspielen im Sinne der neuen Ausdruckskunst hinauszugehen. So fällt aus dem Rahmen das Nachspiel des „Klagliedes" mit seinen unvorbereiteten Dissonanzen und der ppp-Vorschrift, welche die ganze Intensität des Komponisten in der Konzentrierung auf Einzelnuancen kundtut, während im „Totengräberlied" die an verschiedenen Stellen eintretenden ff-Baßoktaven bizarr empfundenen Realismus bezeugen, der sich in dieser dem Wiener Komödienlied nachempfundenen Weise seltsam genug ausnimmt.

Ob die Erhaltung dieser zwei Lieder den obenerwähnten Eigenschaften zu verdanken ist, kann nicht mehr festgestellt werden, immerhin bedurfte es ihrer Erwähnung, um so mehr, als

[5]) Scheibler: Franz Schuberts einstimmige Lieder, Gesänge und Balladen mit Texten von Schiller (1905): „Wir dürfen freilich nicht vergessen, daß wir aus den Jahren von spätestens 1811 bis mindestens Ende 1813 nicht alle von Schubert geschriebenen, einstimmigen Gesangswerke besitzen, sondern daß er einen guten Teil davon selbst „vertilgte", der ihm bald nachher minderwertig vorkam (nach Spauns Bericht über die Zeit um 1811). Dies wird sich namentlich auch auf die frühen Strophenlieder beziehen, deren spärliche Erhaltung sonst unerklärlich wäre."

die Gattung des eigentlichen „Liedes" im überkommenen Sinne auf einige Zeit hinaus nicht gepflegt wird. Die Wiederaufnahme dieser Form in den Jahren 1815 und 1816 wird erst verständlich aus der Erkenntnis der Schaffensprobleme, die sich für Schubert in den kommenden Jahren ergeben. An späterer Stelle muß indes auf diese zwei Lieder zurückgegriffen werden.

War für die Werke der Frühzeit das Streben nach schrankenlosem Realismus und damit das Aufgeben der rationalistischen Stilisierung erkennbar und führte dies zu Hypertrophien und Geschmacklosigkeiten jeder Art, etwa so, daß lyrische Texte dramatisiert wurden, so macht sich im folgenden Jahre (1813) ein Rückschlag geltend. Der Wille zum Einzelerlebnis bleibt indessen bestehen, nur scheint Schubert in der Anwendung der malenden Mittel bedenklicher geworden zu sein. So macht die 1. Komposition von Schillers „Sehnsucht" (15. IV. 1813) gegenüber den bunten Klangbildern der ersten Monodien wenigstens im ersten Teil einen geradezu asketischen Eindruck. Da, wo der Text zu handgreiflicher Illustration einlädt („hätt' ich Schwingen, hätt' ich Flügel" — „Harmonien hör ich klingen"), flüchtet Schubert ins Rezitativ, und erst im weiteren Verlauf erscheinen die bekannten Gruppierungen der Frühzeit mit Figuren malenden Charakters. Noch deutlicher zeigt die 1. Komposition von Schillers „Thekla" die Wandlung, insofern als sich Schubert noch schroffer von der Kompositionsweise der ersten Zeit abwendet. Scheibler[6]) vermutet hier Gluckschen Einfluß, was sicherlich alle Wahrscheinlichkeit für sich hat, zumal Schubert durch seinen Lehrer Salieri auf dies Vorbild verwiesen wurde und Glucks Opern durch Sänger wie Vogel und die Milder-Hauptmann nach der Überlieferung auf den jugendlichen Theaterbesucher den größten Eindruck machten.

Auch die Matthissonlieder von 1814 bezeigen die Anregungen durch Werke des damaligen Opernspielplans. Eine genaue Zusammenstellung der Einzelheiten müßte sich allerdings auf eine Spezialuntersuchung dieses Repertoires stützen, die hier nicht weiter betrieben werden kann. Es genügt zur Darstellung des vorliegenden Problems, daß das Hauptmerkmal der Matthissongruppe, nämlich die Unterbrechung der strophischen Liedform durch Rezitativ, von der opera comique kommt (Monsigny, Grétry)[7]). Bedeutungsvoll wird nun, in welcher Weise Schubert diese der dramatischen Wirkung dienenden Mittel auf die Komposition der Mat-

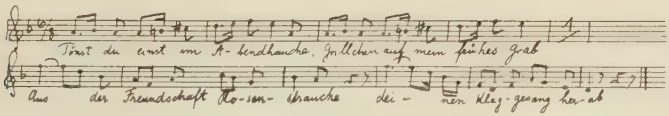
---

[6]) a. a. O.

[7]) Jahn-Abert: Mozart I S. 660, 669.

thissonschen Gedichte anwendet. Von diesen Liedern steht nur eines in der reinen Strophenform, während andere durchkomponiert, eines mit Begleitungsvarianten versehen, die übrigen strophisch mit Rezitativunterbrechung gehalten sind. Deklamatorische Bedenken (wie Paul Mies vermutet) gegen die Unterlage sämtlicher Gedichtstrophen unter eine Melodie können nicht bestimmend für Schubert gewesen sein, zum Rezitativ zu greifen. Denn einmal war die Zeit gegen leichte Verstöße gegen die Deklamation tolerant, weil der Vortragende meist mit leichter Mühe das Gleichgewicht herstellen konnte [8]); andererseits nimmt Schubert im Jahre 1815, als er sich dem Strophenlied mit besonderer Intensität zuwendet, ebenfalls keine Rücksicht auf einwandfreie Deklamation der nachfolgenden Gedichtstrophen, und es geht doch nicht an, Schubert in einem Zeitabschnitt reiferen Schaffens unbeabsichtigte Verstöße gegen das gleiche Formelement zuzumuten, das ihn früher zu formauflösenden Bildungen gezwungen haben soll. Die Gründe für Schuberts spätere Wandlung in bezug auf Anwendung der strophischen Form können erst an späterer Stelle ihre Erklärung finden, doch eines scheint sicher: Schubert will da, wo er rezitativische Unterbrechungen einschiebt, mehr geben, als er, gebunden an die einheitliche Grundstimmung einer Strophenmelodie, zu geben vermag.

So besteht zum Beispiel in dem Mathissonlied „Der Abend" (Juli 1814) aus deklamatorischen Gründen keine Notwendigkeit, die vierte Strophe rezitativisch zu bringen; es ließe sich nach Analogie der zeitgenössischen Liedkomposition recht gut denken:

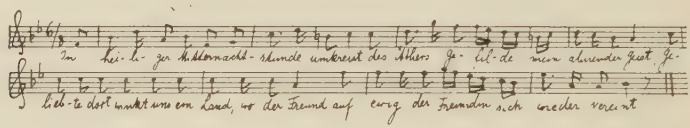


Der Hiatus nach „frühes Grab" war in der alten Liedkomposition durchaus möglich, und auch der gewiß nicht ideal zu nennende Tonikaabschluß der Strophenmelodie, der den Vordersatz einer Sprachperiode abschneidet, hat zahlreiche Parallelen in der damaligen Liedliteratur, so z. B. in den Kompositionen Seckendorffs, Reichards, Zelters, Rombergs und Himmels von Goethes Gedicht „An

[8]) Vgl. Zumsteegs Brief an Schiller vom 27. XI. 1797; zitiert bei Landshoff S. 82.

den Mond“ zwischen Strophe 8 und 9. Selbstverständlich soll Schuberts Feingefühl für deklamatorische Erfordernisse innerhalb des Stiles der damaligen Liedkomposition nicht in Zweifel gezogen werden [9]), aber es ist die Frage, ob diese alleinbestimmend war für die eigenartige Formung dieser Lieder. Es scheint doch so, als ob Schubert die für sein Gefühl bedeutsamste Stelle des Textes auch auf bedeutsame Art habe wiedergeben wollen. Im vorliegenden Fall ist es sicherlich der empfindsame Hinweis auf die Vergänglichkeit, entsprungen der Goethes Art so unsympathischen Grabsentimentalität dieser Dichtergruppe, die Schubert wichtig erscheint, aus dem Gleichmaß der Strophenmelodie herausgehoben zu werden. Wieder handelt es sich also um Eingehen auf Besonderheiten des Textes, aber nicht mehr in der naiv-geschmacklosen Manier der frühen Situationsmalerei, sondern dieses Herausstellen von Bedeutsamkeiten erfolgt nun (wie es schon in der 1. Komposition von Schillers „Sehnsucht“ [1813] zu beobachten war), durch bloße Anwendung eines neuen Formelementes ohne illustrative Zutaten. Trotzdem liegt hypertrophische Gestaltungsweise vor; und zwar in anderer, aber fast gefährlicherer Erscheinungsform, weil das Rezitativ hier einen geregelten Formablauf zersprengt, also doppelt störend wirkt gegenüber der viel weniger empfindlichen durchkomponierten Ballade oder Monodie.

Alle Matthissonlieder dieser Art von 1814 zeigen, wie Schubert von den als Besonderheiten empfundenen Textstellen aus dem Geleise geworfen wird. So ist in „Lied der Liebe“ (ebenfalls Juli 1814) eine Stelle rezitativisch komponiert, die sich ebenfalls, und sogar noch besser als im vorigen Beispiel, der Strophenmelodie unterlegen läßt:



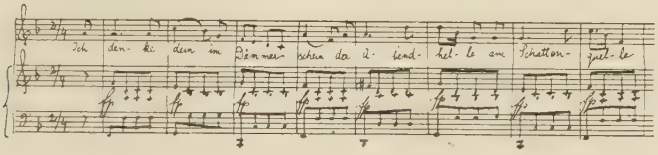
Der Hiatus, der nach „umkreist“ entstehen würde, kann nicht Ursache für rezitativische Behandlung dieser Textstrophe sein, da sich schon in der 2. Strophe nach „wallt“ ein solcher findet. Hier zeigt sich ebenfalls deutlich, daß die geheimnisvollen Schauer der „mitternächtigen Stunde“ es Schubert angetan haben, die Stro-

[9]) Wirkliches Ungeschick, das 1811 hatte deklamieren lassen „Der Eichwald brauset“ (s. o. S. 20), war 1814 längst überwunden.

phenform zu durchbrechen; in den sf-Akkord wird auch, aber in sehr dezenter Weise, das Läuten der Mitternachtsglocken symbolisiert. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt man bei Unterlegung des Rezitativtextes von „Erinnerungen" unter die Strophenmelodie. Die übrigen Matthissonlieder, soweit sie anders gestaltet sind, zeugen gerade durch ihre Verschiedenheit von der neuen Formung für die Wahrscheinlichkeit der für das damalige Schaffen Schuberts geschilderten Probleme.

„A n d e n k e n" (Matthisson: April 1814).

(Strophisch mit Begleitungsvariationen und Coda.)

Der Wille zu verschiedenartiger Ausdeutung der Textstrophen drückt sich in den Variationen der Begleitung aus. Allerdings sind diese selbst ganz schematisch angefertigt und vermögen in keiner Weise eine Bildimpression hervorzurufen. So ist z. B. ganz unerfindlich, was folgende Begleitungsvariation (Dynamik!) mit dem Text zu tun haben soll:

Aus der Anlage des Gedichtes geht klar hervor, wie Schubert zur Begleitungsvariation kam, aber bedeutungsvoll ist, welch unpersönliche Mäßigung Schubert sich hier wieder auferlegt (er, der bereits im Vorjahre in Schillers „Taucher" großartige Realismen fern von kindlicher Übertreibung gefunden hatte), — eine Mäßigung, die sich schon in den asketischen Schillerliedern von 1813 zeigte und mit der Behandlung der eingeschobenen Rezitativteile in den soeben besprochenen Matthissonliedern Hand in Hand geht. Dieses Sichbegnügen mit der bloßen Anwendung eines klassischen Formtypus zunächst ohne einschneidende Veränderung der klanglichen Substanz muß als wichtiges Kennzeichen für Schuberts Verbundenheit mit der musikalischen Frühromantik in jener Zeit gewertet werden. Die durchkomponierten Lieder: G e i s t e r n ä h e, T o t e n o p f e r, A d e l a i d e und T r o s t a n E l i s a (letzteres freies Rezitativ) zeigen natürlich mit besonderer Eindringlichkeit Schuberts Reaktion auf den Text. Hier berührt sich der empfindsame Grundgedanke dieser 3 Gedichte (Hinweis auf den Tod, Weiterleben als verklärter Geist, Erinnerung an den Verklärten)

mit dem Inhalt der rezitativisch komponierten Mittelteile der übrigen Matthissonlieder. (Einzig „Erinnerung" macht eine Ausnahme; dort führt lediglich der unmittelbare Ton der Mittelstrophen zur Rezitativbehandlung.) Hingegen beweist die Wahl der reinen Strophenform für „Die Betende" (April 1814), daß Schubert in diesem Fall das Festhalten an der Grundstimmung im Sinne des Textes für berechtigt hielt. Gerade die kleinen Veränderungen der Melodie in „Die Betende" machen deutlich, daß die Einheit der Stimmung unter allen Umständen gewahrt bleiben mußte, sonst hätte Schubert, wäre das Rezitativ im wesentlichen aus Gründen richtiger Deklamation in die anderen Strophenlieder eingeschoben worden, ebenfalls zum Rezitativ greifen müssen. Hier erweist sich indes die Strophenform sinngemäß, also wird sie behalten. Als Äquivalent für die nun fehlende Mannigfaltigkeit wird die Melodie in der (zeitgenössischer Liedkomposition ziemlich fremden) seltsamen H-Dur-Tonart gebracht, ein Vorgehen, das bereits auf die Gestaltungsprinzipien der Strophenliedperiode von 1815/16 verweist und von dort aus erst seine Erklärung finden wird.

Der gemeinsame Charakter der soeben betrachteten Matthissonlieder zeigt sich somit in dem Umstand, daß Schubert vom Text her beeinflußt wird, die als Schranke empfundene Form der Strophenkomposition zu durchbrechen; es erweist sich, daß er der Strophenform einfach nicht zutraut, durch Festhalten einer Grundstimmung den adäquaten Ausdruck für das ganze Gedicht zu schaffen. So greift er zur Durchkomposition, Rezitativunterbrechung oder baut, wie in dem Lied „An Laura", sogar eine Liedform aus verschiedenen unverbundenen Teilen. Daß bei dieser Kompositionsweise die Wiederaufnahme der Strophenmelodie von besonderer Wirkung sein kann (vgl. „Lied der Liebe": Die Freude, sie schwindet"), kommt Schubert gelegentlich zunutze; doch besteht kein Anhaltspunkt dafür, daß dieser raffinierten Kontrastwirkung die eigenartige Form der Matthissonlieder zu danken sei. Die obige Vergleichung der Texte hatte vielmehr bewiesen, daß diese den Anstoß gaben.

Wäre Schuberts Schaffen mit der Komposition der bisher betrachteten Lieder zu Ende, so könnte man aus diesen Gesängen zwar leicht eine Entwicklung von kindlichen Überspanntheiten zu Werken von erstaunlicher Reife des Geschmackes im Verlauf weniger Jahre feststellen, schwieriger wäre es indessen, in den späteren Produkten die Anzeichen einer neuen künstlerischen Weltanschauung, nämlich die der Frühromantik, zu erkennen. Erst aus

einer Übersicht über das Gesamtschaffen wird die Haltung dieser Frühwerke klar und zugleich die Forderung, bei ihrer Beurteilung — was für die gesamte frühromantische Musikproduktion gilt — den Schaffenswillen vom tatsächlich Gewordenen zu scheiden. Ohne diese Voraussetzung kommt man leicht dazu, die Rezitativeinschiebsel der Matthissonlieder als gelungenes Einfühlen des Komponisten in die empfindsame Manier dieser Gedichte mit ihrer halb pathetischen, halb sentimentalen Eigenart aufzufassen [10]) — und ist damit mit der Einschätzung dieser Gebilde für Schuberts Haltung in dieser Schaffensperiode gründlich im Irrtum. Noch einmal muß es gesagt werden, daß eine Kopie des Matthissontones die innere Distanz des Komponisten von dieser Empfindungswelt zur Voraussetzung hätte haben müssen. Diese neue Einstellung zu gewissen Dichtergruppen der Vergangenheit gewinnt Schubert erst, als ihm die Inspiration seines Goethe-Liedes „Gretchen am Spinnrad" (19. Oktober 1814) die Augen öffnet für die Probleme seines Liedschaffens und seines Verhältnisses zum Dichter.

Eine ausführliche Betrachtung dieses ersten Meisterliedes ist deshalb notwendig für die Erkenntnis des Abstandes, den Schubert nunmehr von seinen früheren eigenen und erst recht von den Liedkompositionen der Zeitgenossen und Vorgänger gewinnt. Außerdem läßt es die Haltung der in unmittelbarer Umgebung geschaffenen Kompositionen, auf die es seinen Schatten vorherwirft, gerade durch deren Unfertigkeit oder Zwiespältigkeit deutlich werden.

---

[10]) Vgl. M. Bauer: Schuberts Lied S. 5 u. a. O. „Schubert hat gerade den aus antikisierenden und modernen Momenten sich zusammensetzenden Stil dieser Gedichte durch die meisterhafte Verwendung des Rezitativs aufs glücklichste getroffen."

II. Die ersten Höhepunkte des romantischen Liedschaffens: „Gretchen am Spinnrade" (1814) und „Erlkönig" (1815).

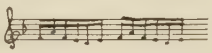
Wollte man das gesamte Liedschaffen Schuberts vor „Gretchen am Spinnrade" als Vorbereitungszeit bezeichnen, so dürfte man auf berechtigten Widerspruch stoßen. Der Abstand der Werke aus näherer und weiterer zeitlicher Umgebung ist nicht nur nach qualitativen Gesichtspunkten ein ungeheurer, sondern dieses Lied macht in seiner Gesamthaltung den Vergleich mit früheren Kompositionen als Höhepunkt einer E n t w i c k l u n g unmöglich.

Als fertiges Meisterwerk, ohne Verbindung mit dem bisher Geschaffenen, erscheint dieses Lied als unmittelbare Reaktion auf den Eindruck des Goetheschen Gedichtes. Man möchte sich auch in diesem Falle vorstellen, was Spaun von der Komposition des „Erlkönig" berichtet: Schubert habe mit glühender Begeisterung das Gedicht laut in dem Buche [11]) gelesen und sofort komponiert. Er, der bereits auf Matthissons Gefühlsattrappen in einer über das Gewohnte hinausgehenden Weise reagiert hatte, mußte von Goethes Unmittelbarkeit und Echtheit des Empfindens im Innersten getroffen werden. Das neue Lebensgefühl, das Schubert in Goethes Dichtung verspürte, konnte er nicht in die ihm veraltet scheinenden Typen vokaler Formungsmöglichkeiten einfangen, es mußte ihn hinführen zu neuer Gestaltung. Die Bedeutung der Durchkomposition für diesen neuen Gestaltungswillen wird klar, wenn man einen — natürlich nur bezüglich der Situation und einiger Wortgleichheiten ähnlichen — Text, das von Schubert 1812 vertonte

---

[11]) Es darf nicht unbeachtet bleiben, daß ein großer Teil der bisher von Schubert komponierten Texte bereits in anderen Kompositionen vorlag, und es ist möglich, daß Schubert die Kenntnis der Texte von den Kompositionen erhielt (s. Hagars Klage). Einfluß auf die Komposition im Sinn einer tunlichen Wahrung der Tradition dürfte dies immerhin gehabt haben. Daß Schubert Kompositionen von „Gretchen" gekannt hat, ist dagegen unwahrscheinlich.

„Klaglied" von Rochlitz („Meine Ruh ist dahin") zum Vergleich heranzieht. Die Auffassung des Goetheschen Gedichtes als strophisches Lied in diesem Sinn hätte für Komponisten der Zeit durchaus nahegelegen, ja die Unmittelbarkeit der Goetheschen Sprache hätte um so leichter verführen können, ein Lied „im Volkston" zu schreiben; hierbei wäre die Begleitung wohl vom illustrativen Moment (Spinnrad) beeinflußt worden, hätte aber deswegen nicht aus ihrer sekundären Stellung nach dem Stil der Zeit herauszutreten brauchen.

Schuberts Begleitung des Liedes „Gretchen am Spinnrade" hat insofern ebenfalls illustrativen Charakter, als die Figur augen-

scheinlich aus der Impression des sich drehenden Rades gewonnen ist. Dies ist aber auch der einzige Berührungspunkt mit dem Situationsrealismus von Schuberts früheren Balladen und Monodien; vom realistischen Standpunkt aufgefaßt, als Illustration der Szene aus Goethes Faust: „Gretchens Stube, Gretchen am Spinnrad allein", hat die konstant durchgeführte Begleitung des Liedes, die im Gegensatz zur einfachen figurierten Untermalung so manchen Strophenliedes der zeitgenössischen Produktion den Verlauf des Werkes bestreitet und mit der Melodielinie untrennbar verbunden ist, wenig Sinn. Eine realistische Schilderung der Szene müßte, der Situation entsprechend, die Bewegung des Spinnrades immer wieder abbrechen, durch effektvolle Pausen und dergleichen die vorgespielte Mimik unterstützen und versinnbildlichen. Diese Erwägung verbietet also geradezu, den Verlauf der Komposition und damit die wirbelnde Bewegung der durchgeführten Begleitung im realistischen bzw. naturalistischen Sinne zu deuten. Damit werden nicht nur alle Kommentare, die sich mit Erklärung der klanglichen Einzelheiten im programmatischen Sinn befassen, hinfällig, es widerlegt sich auch S c h e i b l e r s Ansicht [12]), die Schilderung des bewegten Meeres im Taucher (besonders in der gerade hierin erweiterten zweiten Fassung) sei als Vorläufer für die Komposition des „Gretchen" anzusehen. Dort handelt es sich um illustrative Schilderung, wobei einzig und allein interessieren kann, inwieweit mit den angewandten Mitteln der gewollte

[12]) Aufsatz über die Schiller-Lieder: „Jene Brandungsfigur deutet schon vor auf den malenden Klavierpart in dem berühmten Gesang vom 19. Oktober 1814: Gretchen am Spinnrad, dem nur wenig derartiges in Liedern von 1814 vorhergeht."

realistische Eindruck erreicht wird, — hier ist offenbar anderes und größeres gewollt als das bloße Ausmalen der Situation.

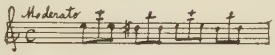
Eine durch den Text hervorgerufene Impression (in diesem Falle die Vorstellung des sausenden Spinnrades) entfesselt einen Bewegungsimpuls, der in seiner Kontinuität den Verlauf des Werkes bestreitet und Gestaltung selbst wird.

Es handelt sich hier nicht allein darum, daß die Begleitung in vielen Fällen solcher Kompositionsweise mehr zu sagen hat als früher, daß sie aus ihrer „dienenden Stellung" gegenüber der Gesangsmelodie heraustritt — in zahlreichen anderen Beispielen dieser Art ist die Begleitung vom musikalischen Gesichtspunkt aus absolut untergeordnet —, sondern daß hinter ihr eine treibende Kraft steht, die mit unentrinnbarer Gewalt, wenn sie einmal entfesselt ist, durchhält bis zum Ende. Dieser Bewegungsimpuls ist grundverschieden von dem perpetuum mobile so mancher klassischer Sonaten- oder Rondosätze. Es fehlt ihm jener spielerische Zug im höheren Sinne, der der Freude am Gestaltenwollen und -können entspringt; man hat hier vielmehr das Gefühl, als ob der Komponist, wohl Schöpfer und Entfeßler dieser unaufhaltsamen Bewegung, selbst mit unerbittlicher Gewalt vorwärtsgetrieben werde, diesen Bewegungszug nicht mehr aufhalten könne oder doch nicht wolle. Dieses „Nichteingreifenwollen" entspringt fatalistischer Geisteshaltung und diese offenbart sich als innerstes Wesen der romantischen Weltanschauung.

Nun mag es trotzdem gewagt scheinen, das Lied „Gretchen am Spinnrade" in diesem, romantischen, Sinne deuten zu wollen, und zwar aus folgenden Erwägungen: Erstens scheint es, als sei die Komposition in ihrer unerhörten Einheit und Geschlossenheit, in dem Mangel jeden grobsensualistischen Eingehens auf Texteinzelheiten und doch wegen ihrer unmittelbaren Wirkung und psychologischen Echtheit, geradewegs aus klassischem Geist hervorgegangen. Zudem sei die kontinuierliche Bewegung ja tatsächlich wirkungsvoll unterbrochen durch die Fermatentakte (wozu auch die metrischen Dehnungen gerechnet werden können) bei „sein Händedruck und ach, sein Kuß", — während die zögernde Wiederaufnahme der Begleitung mit ihrem Reprisencharakter ein deutliches Beispiel für klassische Formgestaltung gebe und nebenbei sogar noch greifbare Realismen zeige (das Wiederingangbringen des Spinnrades!). Es sei zugegeben, daß die Betrachtung dieses Liedes, ohne Zusammenhänge mit späteren Liedkompositionen zu

berücksichtigen, aus einer Zeit, wo die romantische Haltung ihres Schöpfers zweifelsfrei zutage tritt, bedeutend schwieriger zu der dargestellten Auffassung gelangen muß, wie ja immer und überall das Schaffen der Frühzeit nur im Licht der reifen Werke begriffen werden kann. Es ist deshalb notwendig, vorzugreifen und aus späteren Schaffensperioden an einigen wenigen Beispielen, die jedoch jederzeit reichlich vermehrt werden können, die Wesenszüge dieses romantischen Liedtypes dynamisch-impulsiver Gestaltung, als dessen erste Verkörperung wir das Lied „Gretchen am Spinnrade" ansehen, darzustellen.

1. „Abendbilder" (Johann Petrus Silbert) Februar 1819.

Der Text zeigt deutliche Matthissonanklänge, was Szenerie, Sprache und Vermaß betrifft, mit besonderer Betonung der erbaulichen Tendenz. Das ganze, 6 Druckseiten umfassende, Lied ist getragen von folgender Triolenbewegung:

deren Erfindung wohl der Impression fallender Tautropfen oder der Vorstellung vom „Weben der Dämmerung" verdankt wird nach den ersten Versen des Gedichtes:

Still beginnt's im Hain zu tauen,
Ruhig webt der Dämmrung Grauen.

Diese Impression entfesselt einen bis zum Ende durchhaltenden Bewegungsimpuls, dessen Verlauf in seiner Eindringlichkeit hier ganz deutlich über ein bloßes Abschildern hinausgeht. Bezeichnenderweise setzte er auch bei der Textstelle des Mittelteiles:

Horch des Abendglöckleins Töne
Mahnen ernst der Erde Söhne,
Daß ihr Herz
Himmelwärts
Sinnend ob der Heimat Schöne
Sich des Erdentands entwöhne.

nïcht aus.

In einem frühen Matthissonlied „Lied der Liebe" (1814) hatte Schubert den ganz ähnlichen Mittelteil:

In heiliger Mitternachtsstunde umkreist
Des Äthers Gefilde mein ahnender Geist

rezitativisch komponiert, und zwar als Unterbrechung eines Strophenliedes, da ihm die Bedeutung dieser Stelle einer besonderen Vertonung wert erschien. Im Mittelteil der „Abendbilder" dagegen setzt die Bewegung nicht aus, einzig ihre Richtung und Konsistenz wird verändert, derart, daß sie jetzt in der Unterstimme weiterschwingt und zunächst ein tonales Zentrum (h^8) umkreist, während sie vordem, der Gesangsmelodie teilweise folgend, größere Tonräume durchmaß. Das Läuten des Abendglöckleins wird zwar durch die halben Noten (fis) wiedergegeben, aber auch die stete Wiederholung im gleichen Tonabstand gibt diesem Klangbild etwas von der treibenden Bewegung des Hauptrhythmus mit, so daß die zunächst realistische Impression für den Hörer im Verlauf zum Symbol wird. Die Fermate auf dem letzten Fis hat kaum noch statische Bedeutung im Sinn eines formbedingten Einschnittes; die Triolenbewegung pulsiert gleichsam im Abschwellen des Klanges noch mit und schließt sich zusammen mit der in hoher Lage und auf der Subdominante neu einsetzenden Bewegung.

Der Mittelteil ist damit zu Ende, die Bewegung schwingt wieder kräftiger aus und treibt weiter bis zum Schluß, ohne sich bei Einzelheiten aufzuhalten. War selbst im Mittelteil die Impression des läutenden Glöckleins einbezogen in den großen Kraftstrom, so erhält die Schlußapotheose des Textes:

Ruht, o Traute von den Wehen
Bis beim großen Auferstehen
Aus der Nacht
Gottes Macht
Einst uns ruft, in seiner Höhen
Ew'ge Wonnen einzugehen.

in der Komposition ihre Bedeutung durch Hinwendung zur gleichnamigen Durtonart und durch die Erhebung der Singstimme, während die treibende Dynamik der Bewegung beibehalten bleibt. Nach klassischem Muster wäre nichts näherliegend gewesen, als hier etwa einen Maestososatz anzubringen oder als Recitativo accompagnato zu schließen, — in der vorliegenden Form ist aber das Fehlen dieser plastischen Abgrenzungen und das Einbeziehen der verschiedensten gedanklichen Stationen in einen großen Bewegungszug charakteristisch für den neuen, von Schubert geschaffenen Typ des romantischen Liedes.

2. „Versunken“ (Goethe) Februar 1821.

Aus der Vorstellung des wallenden Lockenhaares und der sich einwühlenden Hände entsteht eine wirbelnde Bewegung:

die das fein pointinierte, überlegen gestaltete Gedicht Goethes in ungestümem Drang überflutet. Auch hier zeigt der Mittelteil:

„Der fünfgezackte Kamm, wo sollt er stocken?
Er kehrt schon wieder zu den Locken.“

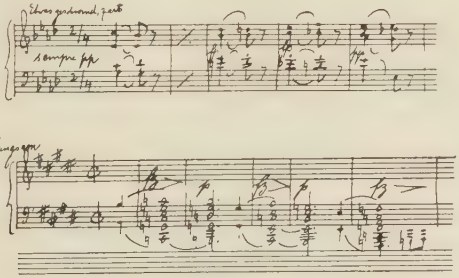
daß der Bewegungsimpuls zwar seine Richtung ändert, d. h. in den klopfenden Akkorden und den umspielenden Sechzehnteln statt weit auszuschwingen wieder um ein ruhendes Zentrum kreist, aber trotzdem als solcher bestehen bleibt. Die Auffassung deckt sich hier offenbar nicht mehr mit Wesen und Sinn des Gedichtes; gerade in diesem Lied ist der Gegensatz von klassischer Überlegenheit und romantischem Überschwang greifbar deutlich.

Die Bedeutung dieser Bewegungsdynamik als Grundlage für die Erkenntnis von Schuberts romantischer Gestaltungsart wird evident, wenn man ihre Ausdehnung auf das Instrumentalschaffen und innerhalb dieses die Verbindung mit den Gestaltungsfragen des übernommenen klassischen Stiles bedenkt (Große Sinfonie C 1828, Streichquartett d 1826 Finale u. a.).

Für die Liedkomposition bedarf es zur Definition noch einiger weiterer Erklärungen:

1. Dieser Bewegungsimpuls wird nicht allein durch lebhafte Begleitfiguren hervorgerufen, sondern durch treibende (sequenzierende) Wiederholung von rhythmischen Gebilden jeder Art.

Als Beispiel diene: „Geheimes“ (Goethe) und „Grenzen der Menschheit“ (Goethe) [März 1821].



Hier bestreitet der Rhythmus des Anfangs im wesentlichen den ganzen Verlauf; so steht auch das 2. Lied, trotz der scheinbaren Ruhe, die man aus dem Notenbild vermuten möchte, unter dem unentrinnbaren Zwang einer vorwärtstreibenden Kraft und bringt damit eine fremdartige Spannung in Goethes klaren, bei aller rhapsodischen Ungebundenheit, überlegen gestalteten Formverlauf.

2. Die Erfindung der rhythmischen Bewegungsfiguren entspringt nicht immer derart greifbar realistischen Impressionen, wie sie bei „Gretchen am Spinnrade" ohne weiteres aus dem Text abzuleiten waren. Hierher gehört vor allem Schuberts Lieblingsrhythmus:

oder

und andere

die den Zusammenhang des Problems der romantischen Gestaltung mit dem Instrumentalschaffen (s. Klaviersonate op. 53) wiederum aufdecken. Hier ist also nicht nur der Verlauf, sondern auch der Anlaß zu diesem Bewegungsimpuls der Sphäre realistischen Erlebens entrückt. Nach dem Grade der Abhängigkeit von der realistischen Impression lassen sich die Bewegungsformen in reale und irreale scheiden (etwa „Gretchen am Spinnrade" auf der einen Seite und „Der blinde Knabe" auf der anderen), während der Verlauf immer irreal, fern von naturalistischer Situationsschilderung, zu fassen ist.

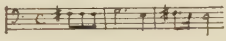
Die Betrachtung des „impulsiv-dynamischen" Gestaltungstyps sei abgeschlossen mit dem Lied „Der Zwerg" (Collin) 1823. Es handelt sich um eine durchkomponierte Ballade, die ebenfalls von Anfang bis zu Ende getragen wird von einem, vermutlich auf den Textanfang („es schwebt das Schiff auf glatten Meereswogen") zurückgehenden Bewegungsimpuls in Form von Sechzehnteltremolos. Dieses Tremolo setzt nicht aus, auch da nicht, wo die Situation zu scharfen Cäsuren auffordert:

„Sie sagt's, da küßt der Zwerg die bleichen Wangen"

oder

„Der Zwerg schaut an die Frau" usw.

Untergeordnet sind diesem Hauptrhythmus zwei sich ablösende, an den dramatischen Höhepunkten pausierende motivische Bildungen



als Nebenrhythmen.

Das erste Motiv ist als realistischer Ausdruck nicht zu erklären, das zweite dagegen bei seinem ersten Auftreten wohl als Abbild einer Geste zu erfassen. Nun läßt aber schon die Verbindung der beiden Rhythmen, des auf Impression zurückgehenden Tremolos mit der nicht naturalistisch zu deutenden Baßfigur den Eindruck von Situationsschilderung nicht aufkommen. Wer die ersten Textzeilen:

> Im trüben Licht verschwinden schon die Berge,
> Es schwebt das Schiff auf glatten Meereswogen,
> Worauf die Königin mit ihrem Zwerge

nicht kennt, kann nach dem Anhören der ersten Takte unmöglich die Situation erraten.

Scheiblers Charakterisierung dieser Ballade [13]) „gleichmäßig „m a l e n d e r Klavierpart" ist darum sehr ungenau; auch Spittas ebendort zitierte Bemerkung: Diese Ballade gebe keine Handlung wieder, sondern „nur" Stimmungsbilder, geht zwar von dem richtig erfaßten Mangel an Situationsschilderung aus, verengt und verundeutlicht aber die Erscheinungsform dieses Werkes zu einer Art von lyrischem Sensualismus. Hingegen erweckt die unruhig pulsierende Kraft der ersten Takte die Ahnung vom Wirken einer dunklen, schicksalhaften Gewalt, vor der es kein Entrinnen gibt.

Aus den angeführten Beispielen des späteren Liedschaffens dürfte deutlich geworden sein, daß das Lied „Gretchen am Spinnrade" tatsächlich die erste Verkörperung dieses neuen Liedtypus darstellt. Der Vergleich mit den späteren Schöpfungen der Art ergibt nun, daß das Einhalten und die jähe Fermatenwirkung bei „und ach, sein Kuß" ihre Erklärung darin finden müssen, daß die letzten Konsequenzen (wie später beim Zwerg) hier eben noch nicht gezogen sind. So mag man die Fermatentakte im „Gretchen" im Zusammenhang mit den rezitativischen Einschiebseln der vorangegangenen Komposition im formalanalytischen Sinn betrachten[14])

---

[13]) Schuberts einstimmige Lieder nach österreichischen Dichtern.
[14]) Paul Mies: Schubert, der Meister des Liedes, S. 20 ff.

und hier noch einen klassischer Haltung verwandten Willen zu selbstherrlicher Gestaltung erblicken — schon aus der Tatsache, daß derartige Momente bald verschwinden, ergibt sich Wesentliches für die Erkenntnis der Entwicklung dieses Liedtypus. Es ist auch nicht so sehr von Belang, daß die Wiederaufnahme der Bewegung nach dem Fermatentakt tatsächlich etwas von malender Absicht verspüren läßt. Innerhalb der Lieder, die jenem Gestaltungstyp angehören, ist das vielleicht die einzig greifbare Stelle von Situationsschilderung. Hingegen sind die positiven Momente, die dieses Lied gebieterisch dem in der Reifezeit herrschenden Liedtyp zuweisen, bereits hier deutlich zu erkennen.

Es war schon davon die Rede, daß diejenigen Textstrophen, die Kontraste (und zwar meist aufhellende) verlangen, in der Regel so vertont werden, daß die Bewegung mit gleicher rhythmischer Intensität weiterläuft [15]), aber durch Festhalten oder Umkreisen eines harmonisch-melodischen Zentrums in der Begleitung (Orgelpunktwirkungen) in Verbindung mit harmonischer Aufhellung (Durparallelen und dergleichen) und entsprechender Führung der Gesangsmelodie die gewünschte Veränderung des Ausdrucks geschaffen wird. So entsteht der Eindruck, als ob die Bewegungsenergie in einen „Leerlauf" einmünde, der erst wieder beim Durchmessen der zu Anfang berührten Tonräume verlassen wird.

Zum Vergleich seien hier noch einige Mittelteile aus Liedern der Reifezeit angeführt, wobei es unberücksichtigt bleibt, ob diese Teile durchkomponierten oder frei variierten Strophenformen mit wechselndem Bau angehören. Ebenso kann auf die Verschiedenheiten des Ausdrucks dieser zitierten Lieder nicht eingegangen werden; doch ist das gemeinsame Formelement mit „Gretchen" in jedem Fall deutlich erkennbar.

„W a l d e s n a c h t" (Friedrich Schlegel) 1820
Mittelteile: „Herrlich ist der Flamme Leuchten"
„Ewigs Rauschen sanfter Quellen".

S u l e i k a I (Goethe) 1821
Mittelteil: „Und mir bringt sein leises Flüstern"

„S u l e i k a" II (Goethe) 1821
Mittelteil: „Die Bewegung deiner Flügel"

---

[15]) Fälle wie „Rastlose Liebe" [1815] mit Achteltriolen im Mittelteil gegenüber Sechzehntelrhythmik der Außenteile gehören zu den Seltenheiten.

„M u s e n s o h n“ (Goethe) 1822
Mittelteile: „Ich kann sie kaum erwarten“
„Denn wie ich bei der Linde“

„M e i n“ (Nr. 11 der Müllerlieder) 1823
Mittelteil: „Frühling, sind das alle deine Blümelein“

„I m W a l d e“ (Schulze) 1825
Mittelteil: „Wohl blühn viel Blumen auf der Flur“

„Ü b e r W i l d e m a n n“ (Schulze) 1826
Mittelteil: „O Liebe, o Liebe, o Maienhauch“

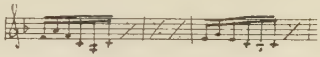
„E r s t a r r u n g“ (Nr. 4 der Winterreise) 1827
Mittelteil: „Wo find ich eine Blüte“

Im „G r e t c h e n“ ist diese „Aufhellung“ oder „Erleichterung“ spürbar bei

„Sein hoher Gang, seine edle Gestalt“.

Hier glättet sich die zackige Figur der Begleitung

zu Akkordfiguren folgender Art ab:



während der synkopierte Rhythmus der Unterstimme [16]) aussetzt, die dominierende Bewegung des Sechzehntelrhythmus aber erhalten bleibt. Daß diese Aufhellung hier nur von kurzer Dauer ist und im Sequenzaufstieg der Gesangsmelodie erneute Impulse empfängt, kommt in dieser Form bei späteren Werken der gleichen Art seltener vor. Dort handelt es sich mehr um ein Nebeneinanderstehen von Bewegungsflächen verschiedener Intensität, wobei die Überleitung von der entspannteren zur intensiveren sich oft mit ruckartigem Einsetzen der stärkeren Dynamik anzeigt (vgl. Musensohn). Beim „Gretchen“ zeigen sich in dieser Verschiedenheit formale Zusammenhänge in der Melodiebildung, besonders durch die Sequenzierung, mit den früheren Liedern, Gemeinsamkeiten, die von Paul Mies eingehend untersucht wurden.

---

[16]) Selbstverständlich muß auch dieser Nebenrhythmus (vgl. „Zwerg“) im dynamischen Sinne gewertet werden.

Der grundsätzliche Unterschied im Verhältnis von Singstimme und Begleitung zwischen der früheren Liedkomposition und dem neuen besprochenen Liedtyp weist das „Gretchen" ebenfalls diesem zu. Im wesentlichen herrschte im eigentlichen „Lied" (dem Ständelied, der strophischen Ballade) die Suprematie des Gesanges, in der durchkomponierten Ballade und teilweise auch in der Monodie die der Begleitung. Der neue Liedtyp kennt für beide Faktoren neue Funktionen.

Die Begleitung ist Trägerin des Bewegungsimpulses, auch da, wo sie sich in untergeordneten Figuren ergeht, d. h. entweder in den eigentümlichen Kontrastabschnitten (Mittelteilen), oder auch in all den Fällen, wo es sich um typische Begleitfiguren älteren Charakters (Akkordzerlegungen, Tremolos) handelt.

Die Gesangsmelodie steht auch da, wo sie selbständig und gegensätzlich zur treibenden Kraft der Begleitung erscheint, im geheimen Zusammenhang mit dieser; entweder so, daß sie gerade durch ihre Gegensätzlichkeit (ruhige Führung der Singstimme gegenüber wirbelnder Bewegung) den faszinierenden Eindruck einer unter schicksalhaftem Zwang stehenden Kundgabe erweckt, oder so, daß sie in Melismen feinster Art den Intimitäten des Textes gerecht wird. Die Fülle der Beispiele ist hier derart überwältigend, daß auf gut Glück eines herausgegriffen sei: „Geheimes" (Goethe) (Die Ausbiegung der Gesangsmelodie bei „ja mit ungeheuren Mächten").

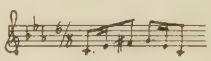
Daß dies alles nur wie „im Flug" geschehen kann, ohne genießerisches Verweilen, erhöht die Wirkung der gestaltenden Kraft des rhythmischen Impulses.

Goethes Gedicht in seiner, bewußt dem Volkston genäherten Sprache, bringt den fatalistischen Zug, wie ihn Schubert aufgefaßt hat, nicht in dieser Eindringlichkeit zur Geltung. Wohl weist die Stellung des Gedichtes im Drama als auch sein Ton im einzelnen daraufhin, daß hier Ernsteres gewollt ist, als die unruhige Sehnsucht eines verliebten Mädchens zum Ausdruck zu bringen. Deutlich spürt man, daß diese Ruhe unwiederbringlich zerstört ist, und fühlt die Katastrophe voraus. Aber Goethes Gestaltung mit den schlichten, aphoristischen Verszeilen paralysiert doch dieses fatalistische Moment zum größten Teil wieder, gibt dem Gesamtcharakter einen freundlicheren und — ohne die Verwirrung der Gefühle aufzuheben — klareren Ton als Schubert, der ernst und einförmig düster wirkt. Dadurch, daß Schubert den fatalistischen Zug in Goethes Gedicht zum gestaltenden Element erhebt, stellt er sich, ohne es zu wissen oder zu wollen, schon in seinem ersten Goethelied

in deutlichen Gegensatz zu der klassischen Haltung des Dichters. Goethes Werk, das den jugendlichen Komponisten zur äußersten Anspannung der Kräfte begeisterte, machte den Romantiker in ihm frei, — hierin liegt die Bedeutung jener eigenartigen Komposition.

Das Liedwerk vor „Gretchen" kann als Vorbereitung zu diesem Höhepunkt demnach nur insofern gelten, als das unaufhörliche Bemühen nach einer dem geänderten Empfinden adäquaten Gestaltung die produktiven Kräfte schon in Bewegung gesetzt hatte. Von hier, d. h. von „Gretchen" aus lassen sich auch gewisse Besonderheiten des frühen Schaffens in ihrer eigentlichen Bedeutung erkennen. Es war schon die Rede von der ziemlich unmotivierten, unbeholfen klingenden Triolenbewegung am Schluß von „Hagars Klage". Von sich allein aus betrachtet, konnte hier nur der Wille, eine Schlußbekrönung an Stelle der Zumsteegschen Kadenz zu schaffen, gesehen werden. Daß sich in diesem Willen — nicht im Ergebnis — bereits Anzeichen für die Gestaltung der Folgezeit bemerkbar machen, dürfte nach dem oben Gesagten keinem Zweifel mehr unterliegen. Im übrigen ist jedoch größte Vorsicht geboten, aus dem Vorkommen gleichförmiger Bewegung in den Frühwerken auf Anzeichen der neuen Gestaltung zu schließen [17]). Das gilt insbesondere für den Balladenrhythmus 6/8 ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ |. Wo dieser in Häufung verwandt ist, wie z. B. in dem Lied „Das Mädchen aus der Fremde" (16. X. 1814) handelt es sich um — in diesem Falle mißlungene — Textunterlagen unter einen überkommenen Formtypus. Es ist kein Grund anzugeben, der Schubert veranlaßt haben könnte, das ganze Gedicht von einem Bewegungsstrom mit dem Rhythmus ♩ ♪ ♩ ♪ tragen zu lassen. Erst in späterer Zeit, als sich die in „Gretchen" verkörperte Gestaltungsweise auch auf das Strophenlied ausdehnt, ist die Verwendung des alten Balladenrhythmus auch in diesem Sinn zu konstatieren (siehe „Genügsamkeit" [Schober] 1815). Etwas näher kommen die beiden Matthissongedichte: „Romanze" (29. IX. 1814) und „Geistertanz" (14. X. 1814) der neuen Haltung. Ersteres insofern, als die Rezitativunterbrechung im Balladenrhythmus ♩ ♪ ♩ ♪ nur an einer Stelle vor-

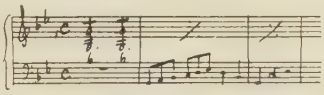
[17]) So wird eine durchgehende Begleitbewegung in dem Lied „An Emma" (Schiller) 1814 in der endgültigen Fassung nach den Erfordernissen des Textes wieder eingeschränkt. Zu den ersten Verszeilen „Weit in nebelgrauer Ferne" treten liegende Akkorde im malenden Sinne an ihre Stelle.

kommt („Der Ohm, ein Ritter Manfry"), während die Viervierteltaktstelle („Der Ohm in einem Turm sie barg") in der Melodieführung sich wieder dem Balladenton nähert (¢ = 6/8). Im übrigen schwingt der Balladenrhythmus durch das ganze Stück hindurch, und Einzelschilderungen (Die Totenglocke!) werden durch Klaviermelismen erledigt, die sich vom 6/8-Rhythmus nicht entfernen (vgl. auch die im Revisionsbericht angeführte erste Fassung!). Das am 14. Oktober 1814 komponierte Lied „Der Geistertanz" ist bereits deutlich auf eine durchgehende Bewegung

angelegt, die in dem gaukelnden Auf und Ab die „luftigen Schweber" charakterisieren will. Selbst die unterbrechenden Rezitative sind ihrer Starrheit entkleidet und schlagen mit der Wiederaufnahme des führenden Rhythmus („sie wittern die Runde") Brücken zum 2. Hauptteil. Gerade hier ist aber der bis Ende durchgehaltene leierig-gespenstische Ton des Bewegungsmotives außerordentlich charakteristisch und neu. Nach der Art der bisher komponierten Matthissonlieder müßte man gerade an der Stelle:

O Herz, dessen Zauber zur Marter uns ward,
Du ruhst nun, in tauber Verdumpfung erstarrt

ein formdurchbrechendes Rezitativ in gehobener Sprache des Opernstiles erwarten. Daß dem nicht so ist, berechtigt, dieses Matthissonlied von den übrigen des Jahres 1814 abzusondern und in gewissem Sinn dem neuen Typ als Vorläufer an die Seite zu stellen. Dieser selbst bleibt zunächst auf das Lied „Gretchen am Spinnrade" beschränkt und wird erst ein Jahr später wieder aufgenommen, und zwar wieder unter dem unmittelbaren, übermächtigen Eindruck eines Goetheschen Gedichtes, des „Erlkönig". Die Komposition der „Rastlosen Liebe" (Goethe) gehört zwar gleichfalls dem genannten Liedtyp an und wird, wohl mit Recht (da genauere Datierung wie beim „Erlkönig" fehlt) auf das Ende des Jahres 1815 verlegt; im folgenden sei jedoch der „Erlkönig" als markantester Vertreter des neuen Liedtyps im nächsten Zeitabschnitt des Schubertschen Schaffens im voraus besprochen.

Wie bei der Komposition des „Gretchen“ gestaltet Schubert wieder unter dem Eindruck einer unentrinnbaren, weitertreibenden Bewegung, die angeregt ist von der Vorstellung des nächtlichen Rittes. Die kontinuierlichen Achteltriolen, auf dem Klavier exakt nur mit großer Virtuosität auszuführen, sind offenbar gar nicht klaviermäßig, sondern orchestral erdacht, d. h. dem Streichertremolo nachempfunden; schon diese Tatsache zeigt im Vergleich mit der Goethe-Komposition vom Sommer 1815 („An den Mond“, 1. Komposition) ja selbst mit dem noch ganz klaviermäßig begleiteten „Gretchen“ die Hochspannung der Intuition, aus der dieses Lied geschaffen wurde. Auffallen muß aber beim „Erlkönig“ im Gegensatz zu der so leicht realistisch zu deutenden Bewegungsfigur im „Gretchen“ das vollkommene Fehlen realistischer Beziehungen im leitenden Bewegungsmotiv:



Verglichen mit Löwes „Erlkönig“, der schon in seinen ersten Takten handgreiflich das Pferdegetrappel und die nächtliche düstere Umgebung malt, trägt Schuberts Anfang einen, realistischer Auffassung fernen, spannenden, schicksalhaften Zug. Man wird Messchaerts Bemerkung („Eine Gesangsstunde“) über den Stimmungsgehalt des Schubertschen „Erlkönig“ deshalb nicht zustimmen können:

> „Es braucht wohl nicht erklärt zu werden, daß hier in der Begleitung zunächst der Ritt auf dem Pferde musikalisch versinnbildlicht wird. Hoffentlich ist dem Begleiter inmitten unserer Auto- und Fliegerzeit die Erinnerung an das für das Auge, für das Ohr und für das rhythmische Gefühl gleicherweise lebendig schöne ausdrucksvolle Galoppieren eines Pferdes nicht verlorengegangen.“

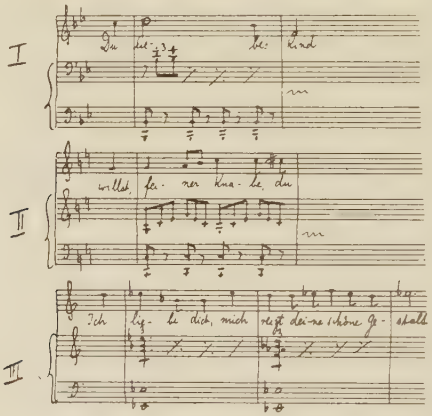
Mit dieser Betrachtungsweise wird Schuberts Komposition ein Charakteristikum angedichtet, das ihr gerade fehlt, nämlich: handgreifliche Bezugnahme auf die Außenwelt. Dies zeigt sich deutlich im Mittelteil [18]), bei den Reden des Erlkönigs. Die Komposition

[18]) Der Ausdruck „Mittelteil“ wird hier nicht im strengen Sinne angewendet, da sich die Episoden des Erlkönigsanges symmetrisch wiederholen; trotzdem kann man natürlich von kontrastgebenden Innengruppen im architektonischen Sinn sprechen.

dieser Stellen entspricht genau den bei Betrachtung des „Gretchen“ angeführten Vertonungen solch kontrastierender Mittelteile der Reifezeit:

1. Die unerbittlich vorwärtstreibende Bewegung bleibt trotz des notwendigen Kontrastes erhalten. (Löwe hält an diesem Punkt mit der Schilderung des nächtlichen Rittes inne und stellt das unheimlich lockende Phantom des Erlkönigsanges als neues illustratives Moment daneben.)

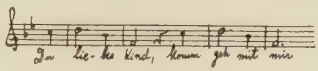
2. Durch Umkreisen melodisch-harmonischer Zentren (mit hier leicht verändertem Grundrhythmus) wird der für solche Mittelteile typische Eindruck eines „Leerlaufes“ erreicht.



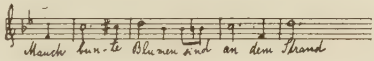
(Bei Löwe wirkt das Sechzehnteltremolo beim Erlkönigsang durchaus statisch, nicht etwa als Fortsetzung des im „Rittmotiv“ angefangenen Bewegungszuges.) Hierbei verdient in Schuberts Komposition höchste Bewunderung der geniale Einfall, die dritte Rede des Erlkönigs („Ich liebe dich“) nicht mehr im Kontrastteil der ersten beiden Reden zu gestalten. Die Angleichung an die Hauptform der Bewegung (klopfende Triolen) läßt keinen Zweifel daran, daß die Katastrophe nahe ist.

Was in der Begleitung an malenden Elementen fehlen mußte, weil die vorwärtstreibende rhythmische Gewalt keine Abschweifung

und keinen Aufenthalt duldete, wird in der Melodieführung der Singstimme angedeutet. So hat folgende Stelle



verführerische Melodik und die Chromatik bei:



ist von unmittelbar malerischer, wortbezogener Wirkung.

Die Unterschiede der einzelnen Fassungen des „Erlkönig" beziehen sich (neben Veränderungen der Dynamik und, in dem für Goethe bestimmten Manuskript, Erleichterung der Bewegungsfigur) in erster Linie auf die Melodieführung dieser kontrastierenden Mittelteile und beweisen durch diesen Umstand Schuberts Bestreben, in Liedern von dynamisch-impulsiver Gestaltung der adäquaten Vertonung des Einzelausdrucks durch höchstmögliche Prägnanz der Linie gerecht zu werden.

Mit dem Eintritt des Anfangsmotivs (im „Tutti" und forte in der endgültigen Fassung) nach dem jäh abgeschnittenen Ausbruch des Kindes feiert Schuberts Gestaltung ihre höchsten Triumphe. Der gleichsam unterirdisch fortpulsierende Rhythmus schwingt im forte verstärkt aus und reißt die Gestaltung an sich. Aber gerade dadurch erhält die Vertonung der Worte „dem Vater grauset's" unerhörte Eindruckskraft: der erschütternde Aufschrei des todkranken Kindes greift dem Vater mit eisigem Grauen an das Herz -- das Fatum offenbart sich mit unheimlicher Größe.

Löwe hingegen versagt mit dem Abschluß seines Liedes. Nach dem Ausruf des Kindes bringt er das Rittmotiv des Anfangs, allerdings etwas verändert, im forte und groß aufgezogen, aber ohne einen anderen Eindruck zu erzielen, als den eilig davonreitenden Vater zum Schluß im Bild aufgezeigt zu haben (die plötzlich einsetzende $^{9}/_{8}$-Galoppade, bezogen auf: „er reitet geschwind" wirkt unfreiwillig komisch!). Zum Schluß malt er mit aller Deutlichkeit das verröchelnde Kind, während Schubert den Bericht vom Ende kurz und erschütternd abtut. Das Rezitativ gibt der Komposition den abrupten Schluß, der bei keinem späteren Vertreter dieses Gestaltungstyps (vgl. „Zwerg": An keiner Küste wird er je mehr landen) mehr anzutreffen ist. Noch deutlicher als der Rezitativteil des „Gretchen" bedeutet der Abschluß des „Erlkönig" einen Rückfall

in den improvisatorischen Ton der Frühzeit. Was von der entsprechenden Stelle in „Gretchen" gesagt wurde („und ach, sein Kuß") gilt auch hier: Die letzten Konsequenzen einer Gestaltung aus rhythmischem Impuls sind auch hier noch nicht völlig gezogen.

Die Verkennung der treibenden Kräfte im „Erlkönig" spiegelt sich in Kritiken verschiedener Zeiten deutlich wieder. Die zum Teil absprechenden Urteile sind ein Exempel für die Richtigkeit der Erkenntnis von Schuberts Komposition als Vertreterin eines neuen, rein realistischer Ausdeutung abholden Gestaltungstyps.

So zitiert Wilhelm Tappert (im Katalog der 70 Erlkönigkompositionen) einen Ausspruch Lobes aus: Konsonanzen und Dissonanzen 1869:

> Die geniale Wahrheit des Teiles seiner Komposition, welcher den Ritt durch Nacht und Wind und die Gefühle des Vaters und Kindes schildert, bestach so, daß man die totale Unwahrheit des Erlköniggesanges nicht empfand. Schuberts Melodie kommt nicht aus dem Erlenspuk, sondern viel eher aus dem Munde eines lockenden Liebhabers in blütenduftender Laube.

Friedländer (Erläuterungen im 31. Band der Goethe-Gesellschaft) ist der Ansicht, Schubert habe die Handlung des „Erlkönig" nach Italien verlegt und schwelge im Mittelteil in verführerischen Klängen der Sinnlichkeit.

Beide Urteile sind insofern charakteristisch, als sie Lokalkolorit und Realismus der Schilderung bei Schubert mit gutem Grund vermissen. Die von ihnen geforderte Bildhaftigkeit ist in Löwes Komposition vorhanden und macht die beste Seite dieses Werkes aus. Darüber hinaus vermag es nichts zu geben, der fatalistische Zug Schuberts fehlt Löwe vollkommen.

Aber wieweit deckt sich Schuberts Auffassung mit der Haltung des Goetheschen Gedichtes? Gefühlsmäßig neigt man auch heutzutage dazu, durch Beispiele großer Rezitatoren der neuromantischen Schule verführt, dem Goetheschen Gedicht beim Vortrag romantisch-düsteres Pathos zu verleihen, und begeht damit einen ähnlichen Fehler wie bei der Betrachtung des Gedichtes „An den Mond", nämlich den, die Beschaffenheit der Materie einer Dichtung ohne weiteres mit der Gestaltungsweise zu identifizieren und dementsprechend in der Reproduktion zu verfahren. Der schauerliche Ernst, der sich ganz von selbst mit der Situation als solcher verbindet, ist jedoch bei Goethe nicht Träger der Gestaltungsidee geworden. Die Stellung des Gedichtes im Singspiel „Die Fischerin"

(1781) zeugt für die gewisse artistische Atmosphäre, aus der diese Schöpfung herausgewachsen ist. Verdeutlichen möge dies ein Vergleich mit der zweiten dort vorkommenden Ballade: „O Mutter, guten Rat mir leiht", die von Herder aus der dänischen Sammlung Kjämpe Viser (1739) übersetzt und von Goethe in die „Fischerin" übernommen worden sein soll. (Mitteilungen im 31. Band der Goethe-Gesellschaft.)

Der Märchenstoff vom Wassermann, der menschliche Wesen in Menschengestalt betört und in die Tiefe zieht — an sich eine düstere und fatalistischer Gestaltung wohlgeneigte Materie —, erscheint hier in balladenhaft unbeschwerter Formung, was der Schluß des Gedichtes deutlich anzeigt:

Noch lange hörten am Lande sie,
Wie das schöne Mädchen im Wasser schrie.
Ich rat euch, Jungfern, was ich kann:
Geht nicht im Tanz mit dem Wassermann!

Die Verwandtschaft mit dem Erlkönig tritt deutlich zutage und wird nicht beeinträchtigt durch die Tatsache, daß Goethes Gedicht mit dem bewußt bänkelsängerischen Ton des „Wassermannes" nichts gemein hat, ernster gehalten ist und fatalistischer Ausdeutungsmöglichkeit bedeutend näher kommt. Indes hindert auch im „Erlkönig" die langgedehnte Zeilenform realistisch-dramatischen Vortrag des Rezitierenden, und eine Kompositionsweise ähnlich der ersten von Corona Schröter (1782) erscheint tatsächlich der Haltung des Gedichtes adäquat. Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei ausdrücklich betont, daß der Name hier nur im Zusammenhang mit einem Gestaltungsideal genannt wird, das seiner Haltung nach mit dem des Dichters übereinstimmt. Reichardts Komposition des „Erlkönig" bedeutet mit ihrem Sturm- und Drangeinschlag einen erheblichen Schritt vom Typischen zur individuell-charakteristischen Vertonung.

Nach diesen Gesichtspunkten beurteilt ist Goethes Ablehnung des Schubertschen „Erlkönig" ohne weiteres verständlich und braucht nicht, wie allgemein üblich, aus seiner angeblich negativen Einstellung zur Musik begründet zu werden.

Wie vor Jahresfrist bei „Gretchen am Spinnrade" führte also Schubert das erneute intensive Eindringen in Goethes Werk zu sich selbst hin und brachte die ersten Meisterwerke der romantischen Liedkunst hervor, die sich aber gerade in ihrer Haltung am meisten von dem Dichter entfernen, der die schlummernden Kräfte geweckt hatte.

III. 1814 bis Mitte 1816.

In der Tat ist man berechtigt, die Komposition des „Gretchen" als einen Wendepunkt in Schuberts Entwicklung zum Romantiker anzusehen, und zwar nicht nur im Hinblick auf einen hier erstmalig verkörperten neuen Liedtyp, sondern auch auf die eigenartige Rückwirkung dieses einen Werkes auf die Schaffensart des Komponisten. Allerdings nicht in dem Sinne, als ob ein direktes Anknüpfen an die neuen Gestaltungsprinzipien in der Folgezeit zu beobachten wäre. Das Gegenteil ist der Fall: selbst dem im Notenbild so ähnlichen „Als ich sie erröten sah" (10. II. 1815) fehlt der für „Gretchen" charakteristische gestaltende rhythmische Impuls, und es ist bezeichnend, daß er von Dichtungen jener platt-empfindsamen Art zunächst nicht erregt werden konnte. Wenn Schubert hier tatsächlich das Bedürfnis gefühlt haben mag, den Text in diese Bewegung einzubeziehen [19]), so läßt sich das tatsächliche Ergebnis auf keinen Fall aus dynamisch-impulsiver Gestaltung erklären; die Sechzehntelbewegung wirkt durchaus statisch, als Reihen in Figuration aufgelöster Begleitungsakkorde [20]), während der Melodieführung die für den neuen Liedtyp charakteristische psychologische Verbundenheit mit der Begleitbewegung fehlt. Erst im weiteren Verlauf der Jahre 1815 und 1816 mehren sich Fälle, in denen das neue Gestaltungsprinzip in die weitergepflegten Formen der Monodie und des Strophenliedes eindringt.

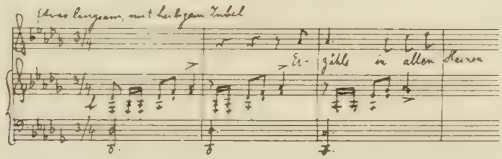
So finden sich in den im Herbst 1815 entstandenen Monodien: „Hektors Abschied" (Schiller), „Hermann und Thusnelda" (Klopstock) (27. X. 1815) und „Klage der Ceres" (Schiller) (9. XI. 1815, weitergeführt im Juni 1816) verschiedene Abschnitte von gleichförmigen Begleitungsfiguren, deren Ursprung bereits ziemlich weit

---

[19]) Der Mittelteil „Herrlich schmückt des Himmels Grenzen", der in der Melodieführung Ähnlichkeit zeigt mit dem Mittelteil von Schlegels „Waldesnacht" 1820 („Herrlich ist der Flamme Leuchten") läßt vielleicht darauf schließen.

[20]) vergleichbar etwa den das Harfengetöne nachahmenden Sechzehnteisextolen in Klopstocks „Dem Unendlichen" (15. IX. 1815).

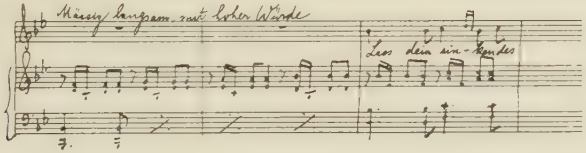
von realistischer Situationsschilderung abliegt und die in der Wirkung der des reinen Typs impulsiver Gestaltung bereits ziemlich nahekommen. Diese Stücke unterscheiden sich demnach prinzipiell von Abschnitten schildernder Art, die nach klar zutage tretenden Erfordernissen des Textes mit bewegter Figuration arbeiten (vgl. die große E-Dur-Stelle in Schillers „Erwartung" oder die Figuration in „Liane" von Mayrhofer). Folgendes Beispiel aus „Hermann und Thusnelda"



bringt den Text:

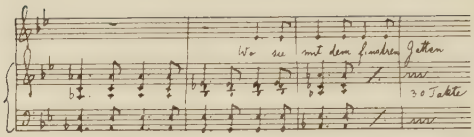
„Erzähl's in allen Hainen, daß Augustus
Nun bang mit seinen Göttern Nektar trinket,
Erzähl's in allen Hainen, daß Hermann unsterblicher ist!"

in einem 28 Takte langen Verlauf, der bestritten wird von einer Fanfarenklänge symbolisierenden Bewegungsfigur, die in ganz ähnlicher Weise in einem Lied der Reifezeit: „Ellens Gesang" 1825 wiederkehrt. Im gleichen Lied („Hermann und Thusnelda") findet sich ein anderes Bruchstück ähnlicher Gestaltung, von einem zweiten Bewegungsmotiv getragen:



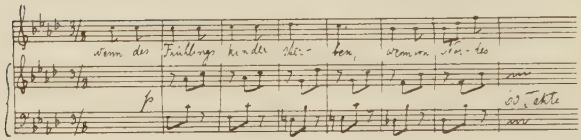
In „Klage der Ceres" gibt es ebenfalls ausgedehnte Strecken der gleichen Art (die zitierten Beispiele stammen bereits aus dem Jahre 1816):

I.



von „Wo sie mit dem finstern Gatten“ bis

„Irret nach entfernten Sphären
Auf die Mutter fällt es nicht“.

II.

von „Wenn des Frühlings Kinder sterben“ bis

„Daß es eine Sprache werde
Meiner Liebe, meinem Schmerz“.

Im ersten Beispiel gestaltet der gleichförmig pulsierende Rhythmus eines die Starrheit des unterirdischen Reiches symbolisierenden Motives, im zweiten Beispiel die Wiederholung des den Blätterfall charakterisierenden (in der Winterreise in „Letzte Hoffnung“ wiederauftauchenden) Schaukelmotives.

Zu erwähnen ist hier noch die Auflösung des ursprünglichen Rezitatives in „bewegtes“ Tremolo mit stimmungshaftem Einschlag in der 4. Fassung von Goethes „Geistergruß“ (1815).

Daß derartige Bildungen nur bruchstückweise in den übernommenen Formgebilden beziehungslos zusammengestellter durchkomponierter Balladen vorkommen, zeigt, wie selten die Gestaltung des „Gretchen“ zunächst noch angewandt wird. Gerade die charakteristischen Mittelteile, welche den Bewegungsimpuls in seinen verschiedenen Intensitätsgraden erkennen ließen, müssen diesen Bruchstücken notgedrungen fehlen. Das gleiche ist der Fall bei Strophenliedern mit durchgeführter gleichförmiger Begleitbewegung, die, wenn auch einer Anregung des Textes entsprungen,

sich ebenfalls mehr oder weniger vom rein musikalischen Schilderungszweck entfernen. Es mag hier erwähnt sein:

Der Fischer (Goethe) 3. Juli 1815.
Colmas Klage (Ossian) 22. Juni 1815.
An Mignon (Goethe) 27. Februar 1815.
Nähe des Geliebten (Goethe) 27. Februar 1815.
Mondabend (Ermin) 1815.

Aus dem Jahre 1816 gehören hierher:

Stimme der Liebe (Stolberg) April 1816.
Stimme der Liebe (Matthisson) 29. April 1816.
Gestirne (Klopstock) Juni 1816.
Gott im Frühling (Uz) Juni 1816.

Der Realistik ihrer Begleitfiguren nach sind diese Lieder hier so geordnet, daß diejenigen, bei welchen die jeder Strophe entsprechende lebhafte Bewegung nächstliegende Beziehung zum Textvorgang hat, an oberer Stelle steht. Das will besagen, daß z. B. die Komposition von „Nähe des Geliebten", deren konstante $^{12}/_{8}$-Begleitung im Gegensatz zur Komposition des „Fischers" in keinen unmittelbar malerisch auszudeutenden Zusammenhang mit dem Text zu bringen ist, bei Ausführung der strophischen Wiederholungen durch ihren gleichförmigen Pulsschlag dem Eindruck des ausgesprochenen „Bewegungsliedes" gleichkommt. Das Vorspiel dieses Liedes führt mit Schicksalsgewalt auf die Überwältigung durch das Erlebnis („Ich denke dein") hin, und gerade der unentrinnbare Zwang, unter dem sich das Erleben vollzieht, unterscheidet diese Komposition von denen der Zeitgenossen, die das „Deingedenken" durchaus nach dem Gesichtspunkt der Willensfreiheit auffassen. Wer also in „Gretchen" und „Erlkönig" die Grundhaltung romantischen Gestaltungswillens erkennt, muß notwendigerweise auch in diesen Pseudoformen den ähnlich gerichteten Impuls wiederfinden. Mag man aber auch in jenen Gebilden Spuren der neuen Gestaltung zu Recht erkennen, so besagt doch das Fehlen dieses Liedtyps in Reinform bis nach Jahresfrist in einer Zeit reichster Produktion, daß Schubert ihn auf die übrigen vorliegenden Texte nicht anwenden konnte, daß sie nicht vermochten, ihn zu diesem Aufschwung zu begeistern. Gerade das Lied „Als ich sie erröten sah" war das deutlichste Beispiel dafür. Die Bedeutung des „Gretchen" als Wendepunkt in Schuberts Liedkomposition liegt aber nun darin, daß sich seit diesem Zeitpunkt überhaupt erst das Gefühl für die dem Text adäquate Formgebung einstellt. Den instruktiv-

sten Beweis liefert ein Vergleich von Matthissonkompositionen Schuberts v o r 1814 und n a c h dieser Zeit (1815—1816). Von den empfindsamen Gedichten im Stile der Matthisson, Salis, Baumbach, Kosegarten u. a. komponiert Schubert in den Jahren 1815 und 1816 eine große Anzahl, und zwar (mit ganz wenig Ausnahmen, die als Oden mit kompliziertem Versmaß monodisch behandelt werden) durchwegs in reiner Strophenform. Bei Betrachtung der Matthissonlieder von 1814 hatte sich gezeigt, daß ihm diese Form damals nicht genügt hatte zur Vertonung der ihm bedeutungsvoll erscheinenden Strophen. Es war nachgewiesen worden, daß überall da, wo der Dichter seinen erbaulich-empfindsamen Höhenschwung genommen, den Trauergesang über die Vergänglichkeit der Liebe und des Lebens angestimmt oder die Wonne der Erinnerung über das Grab hinaus gepriesen hatte, Schubert die Strophenform mit Rezitativwendungen unterbrochen hatte.

Nun lassen sich aber in den vertonten Texten der Jahre 1815 und 1816 genügend viele Strophen ähnlichen Inhalts anführen, die mit der gleichen Berechtigung rezitativische Behandlung verdient hätten. So lautet die 3. Strophe des Gedichtes „Naturgenuß" (Matthisson), komp. Mai 1815:

„Ich blicke her, ich blicke hin
Und immer höher schwebt mein Sinn
Nur Tand sind Pracht und Gold und Ruhm
Natur, in deinem Heiligtum."

Eine Strophe, die im Jahre 1814 eine Komposition als Recitativo accompagnato geradezu herausgefordert hätte, wird jetzt einer leicht auf Naturstimmung bukolischen Charakters abgestimmten Strophenmelodie unterlegt.

Das Gedicht „Herbstabend" von Salis (komp. 27. III. 1816) spricht in seinen 3 letzten Strophen die gleichen Gedanken, noch dazu fast mit den gleichen Worten aus, die Matthisson in seinen Gedichten „Der Abend" und „Lied der Liebe" (komp. 1814) bringt.

Bei Salis heißt es:

„Freundin, wankt im Abendwinde
Bald auch Gras auf meiner Gruft,
Schwärmt das Laub um ihre Linde
Ruhelos in feuchter Luft;
Wenn schon meine Rasenstelle
Nur dein welker Kranz noch ziert
Und auf Lethes leiser Welle
Sich mein Nebelbild verliert:

Lausche dann! Im Blütenschauer
Wird es dir vernehmlich wehn:
Jenseits schwindet jede Trauer
Treue wird sich wiedersehn."

Auch dieser Abschnitt wird jetzt nicht mehr rezitativisch behandelt, sondern der Melodie der ersten Strophe unterlegt.

Die Reihe von Beispielen ließe sich ins Große ausdehnen, so daß die einzige Ausnahme: „Entzückung" (Matthisson), April 1816 (wenn, woran zu zweifeln ist, die Datierung stimmt), die Behauptung nicht umstoßen kann: Schubert habe erst im Jahre 1815 (genauer: Ende 1814) die Ausdrucksmöglichkeiten der strophischen Liedform für sich entdeckt. Die erhaltenen Beispiele von strophischer Liedkomposition aus der Frühzeit („Klaglied", „Totengräberlied", „Die Betende") kommen in diesem Sinn als Vorläufer nicht in Betracht, da hier die Textvorlage als solche einheitliche Grundstimmung aufweist und somit keinen Anlaß zur Unterbrechung der Strophenform bietet. Dagegen sind Rezitativunterbrechungen „metaphysisch" empfundener Strophen wegen nach 1814 unmöglich. Man kann noch einen Schritt weiter gehen zu der Behauptung, für die sich ein strikter Beweis allerdings nicht erbringen läßt: Die Hinneigung zur Strophenform für alle Texte, die (soweit sie überhaupt nicht anders als monodisch zu behandeln sind) nicht die Anregung zur impulsiven Gestaltung wie „Gretchen" oder „Erlkönig" geben, sei unter dem Gesichtspunkt der Reaktion zu verstehen. Statt expansiv wie in diesen Liedern, wird nun in der Strophenform intensiv gestaltet, in den kleinsten Ausschnitt das Höchstmaß an Ausdruck eingefangen, während dieser in Liedern wie „Gretchen" oder „Erlkönig" über dem Ganzen liegend, an keiner Stelle realistisch greifbar zu fassen war. So entsteht neben dem einen Typ des romantischen Liedes von dynamisch-impulsiver Gestaltung (der in „Gretchen" und „Erlkönig", von kleinen Relikten abgesehen, fertig dasteht) ein zweiter, intensiv-kontemplativer, der sich aus der nun erst richtig verstandenen Strophenform der vergangenen Liedkunst entwickelt. So ist die Produktion der Jahre 1815 und (teilweise) 1816 unter dem Gesichtspunkt wachsender Romantisierung einer überkommenen Tonsprache und Gestaltungsform zu betrachten.

Trotz engen Anschlusses an die Liedkunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wie es sich oben nach der formalen Seite im Bevorzugen des Strophenliedes kundtut, erweisen sich aber die Stro-

phenlieder Schuberts von Anfang an dem Geiste nach grundverschieden von ihren Vorbildern. Das Bestreben des 18. Jahrhunderts war, die Melodie des Strophenliedes so zu erfinden, daß sie der Grundstimmung des Gedichtes gerecht wurde und doch in metrischem und — was wichtiger schien — gefühlsmäßigem Einklang mit jeder der nachfolgenden Textstrophen stand. Nur im Idealfalle hatte dann die Reproduktion einer solchen Melodie den von W i e l a n d [21]) ausgesprochenen Reiz für den Hörer: die einfache, einprägsame Melodie in immer neuen Beziehungen zum Text, und umgekehrt jede neue Textstrophe gespiegelt in der durch die Melodie festgehaltenen Grundstimmung aufnehmen zu können. Diesem (wie die Betrachtung zeitgenössischer Kompositionen des Liedes „An den Mond" zeigte) selten verwirklichten Ideal arbeitet Schubert in vielen Fällen dadurch entgegen, daß er die Strophenmelodie mit allen ihm nötig erscheinenden Ausdrucksnuancen belastet und dadurch oft nur wenigen Strophen, wenn nicht gar nur der ersten gerecht wird. Es soll hierbei nicht an Kompositionen mit 19 und mehr Strophen gedacht sein — solche Gedichte sind auf alle Fälle unkomponierbar —, aber fast alle Liedmelodien mit regulärer Strophenzahl entfernen sich (unter Beibehaltung der Tonsprache der Vergangenheit im großen und ganzen) im Laufe der Jahre 1815 und 1816 in zunehmendem Maße vom gewissermaßen farblos wasserhellen Ideal der alten Liedkunst und gewinnen an Konzentrierung und Farbigkeit im einzelnen.

In dieser Hinsicht offenbaren sich die Lieder der Jahre 1815 und 1816 als reinste Produkte frühromantischer Musik, und zwar gegenüber den Liedern von 1814 (z. B. den asketischen, mit Rezitativ arbeitenden Schillerliedern) bereits im fortgeschrittenen Stadium, insofern, als zwar immer noch die Tonsprache der vergangenen Generation in ihren wesentlichen Erscheinungsformen übernommen, nun aber nicht mehr unverändert beibehalten und auf neue Inhalte angewandt, — sondern der neuen Einstellung des Komponisten zum Text entsprechend in den Komponenten des musikalischen Ausdrucks verändert wird. Man hat demnach bei Betrachtung dieser Lieder nicht mehr wie in der Frühzeit zu unterscheiden zwischen gewolltem und tatsächlichem Effekt, sondern zwischen übernommenen und neuen, eigenen Stilelementen.

---

[21]) Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 31 Erläuterungen: Wieland sagt über die Länge der strophischen Kompositionen: er habe es für unmöglich gehalten, daß ein und dieselbe Melodie so oft wiederholt werden könne, ohne lästig zu werden. Nun habe er gesehen, daß sie unter Umständen dadurch mehr ergreife.

Nach diesem letzten Gesichtspunkt scheiden sich z. B. Vortragsbezeichnung und Tonartwahl. Die Vortragsbezeichnung in dieser Periode der Schubertschen Liedkomposition ahmt in vielen Fällen bewußt den Brauch des 18. Jahrhunderts nach, Vorschriften zu geben, die sich weniger auf rein musikalische Temponuancierungen (Andante, Allegro) beziehen, sondern in der Seele des Vortragenden die Disposition schaffen wollen, die schlichte Strophenmelodie auch wirklich im Geiste des Dichters nachempfinden zu können. So ist z. B. Zelters Vorschrift: „Langsam und n ä c h t l i c h" zur Komposition von „Über allen Wipfeln ist Ruh" zu verstehen.

Derartige Bezeichnungen finden sich bei Schubert fast ausschließlich in den Liedern der Jahre 1815 und 1816 und bekunden auf ihre Art Schuberts Sympathien für das vergangene Liedideal. Allerdings haben diese Bezeichnungen nicht mehr den gleichen Sinn. Die Disposition des Ausführenden mit einem das Wesen von Dichtung und Komposition verdeutlichenden Beiwort zu wecken, scheint unnötig, wenn die Vertonung bereits genügend Elemente rein musikalischer Art aufweisen kann, die den Gefühlsgehalt des Textes ausschöpfen, somit dem Vortragenden den Weg zur richtigen Interpretation von selbst bahnen. Aus der Anlehnung Schuberts an das Liedideal der Vergangenheit in diesem Punkt läßt sich indes nichts anderes schließen, als daß die neue Haltung, die er dieser Kunst gegenüber einnahm, ihm selbst zunächst wohl nicht zum klaren Bewußtsein kam, er also dieses eine Ausdrucksmittel neben anderen und stärkeren neuen in den Dienst der Sache stellte, ohne zu bedenken, daß sein Wert durch jene aufgehoben und überflüssig geworden war.

Die Wahl der Tonart verkörpert im Gegensatz hierzu mit am stärksten den neuen, romantischen Geist dieser Epoche. Ähnlich den Bewegungsfiguren des impulsiven Liedtyps, der einesteils zwar aus realistischen Impressionen, anderenteils aber vorzugsweise nur symbolhaft erfaßt werden kann, läßt sich eine Skala in der Wahl „abwegiger" Tonarten aufstellen von klar durchschaubarer textlicher Anspielung bis zu unerklärlichem, nur dem Einfühlen in die romantische Psyche faßbarem Textzusammenhang.

So ist die Wahl von H und Fis in den Liedern nach Texten von Kosegarten: „Der Abend" (Juli 1815) und „Die Mondnacht" (25. VII. 1815) als sensualistische Reaktion [22]) auf die dick auf-

[22]) Gründe dieser Art veranlassen auch in der Liedkomposition des ausgehenden Jahrhunderts (Sturm- und Drangperiode) gelegentlich die An-

getragene Farbigkeit der Textvorlage begreiflich. Bruchstücke aus dem Gedicht „Der Abend" seien im folgenden zitiert:

„Der Abend blüht
Temora glüht
Im Glanz der tiefgesunknen Sonne
Es küßt die See
Die Sinkende
Von Ehrfurcht schauernd und vor Wonne.

... Paart nicht den Schnee
Der Lilie
Die holde mit der Glut der Rosen ...

... Nacht hüllt den Strand.
Temora schwand,
Verlodert sind des Spätrots Gluten,
Das Weltmeer grollt
Und glutrot rollt
Der Vollmond aus den düstren Fluten."

Dagegen verhält sich die Wahl von Ges-Dur für „Nähe des Geliebten" zu diesen stark sensualistischen Anlässen ähnlich wie der fatalistische Bewegungsimpuls dieses Liedes zu dem Realismus des „Fischers" [23]). Hier ist die Tonart nicht mehr stimmunggebende Färbung, sondern unentrinnbares „Milieu", dem man ausgeliefert ist, — ein förmliches „Ertrinken" in Ges.

Gleiches gilt für die Lieder: „An Mignon" (1. Fassung) gis-Moll (1815), „Jägers Abendlied" Des-Dur, „Am Grab Anselmos" (1817!), es-Moll, „Luisens Antwort" (1815) b-Moll. Besonders die Komposition von „Jägers Abendlied" (Goethe) erhält so trotz der dem Klassiker entsprechenden Strophenform romantisches Gepräge; Des-Dur, bei den Klassikern zum Ausdruck überpersönlicher Erhabenheit gebraucht, wandelt sich hier, individuell bezogen, in die Stimmung oder Umgebung eines Jägers im nächtlichen Gefilde.

---

wendung seltener Tonarten. Vgl.: Zelter E-Dur für Goethes „Über allen Wipfeln".

[23]) s. auch S. 49.

Am rätselhaftesten erscheint jedoch die Anwendung solcher Tonarten auf Dichtungen wie:

Hoffnung (Schiller) 17. VIII. 1815 Ges [24])
Phidile (Claudius) Nov. 1816 Ges
Forelle (Schubart) 1817 Des u. a.

Logische oder gefühlsmäßige Begründung für die Wahl dieser Tonarten aus dem Text ist unmöglich, so daß man zunächst versucht ist zu sagen, dieser Vorgang sei einer Laune des Komponisten zuzuschreiben. Aber in diesem Falle müßte schon die Häufung solcher Tonarten bei Schubert gegenüber gelegentlichen Experimenten des 18. Jahrhunderts [25]) auf andere Ursachen als rationalistische Spielerei schließen lassen. Es ist die Frage, ob die Wahl von Ges für ein harmloses Liedchen wie „Phidile" tatsächlich der Freude am Experiment mit komplizierten Tonarten zu danken ist. Innerhalb des kleinen Rahmens einer traditionellen Tonsprache, welche dieses Lied beherrscht, hat eine derartige Begründung wenig Wahrscheinlichkeit für sich, außerdem sprechen Zeugnisse aus dem Gesamtschaffen Schuberts — nämlich die niemals endenden Klagen der Verleger über seine schwierigen Tonarten dafür, daß die Wahl der seltsamen Tonart zutiefst dem Wesen des romantischen Musikers entspringt, der mit ihr Vorstellungen irrationaler Art verbindet, die dem Außenstehenden, was die Liedkomposition betrifft, auch aus der Textvorlage nicht immer begreiflich sind.

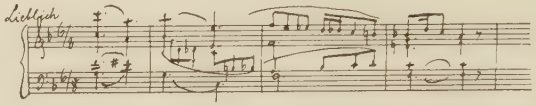
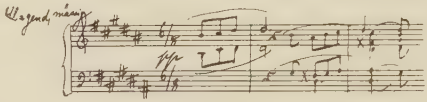
Die Tonartwahl bedeutet somit unter Umständen die einzige — in diesem Fall l a t e n t zu nennende — Manifestation romantischer Gesinnung an Liedern von im übrigen traditioneller Haltung. In der Mehrzahl der Fälle zeigen sich aber die neuen Wesenszüge schon greifbar an in Besonderheiten der musikalischen Faktur, d. h. in Eigenheiten melodischer, harmonischer und metrischer Gestaltung. Es ist im folgenden nur möglich, Beispiele in bescheidenster Zahl aus der unerhörten Fülle der Produktion herauszugreifen:

„S t i m m e d e r L i e b e" (Matthisson) [1. Komposition] Mai 1815.

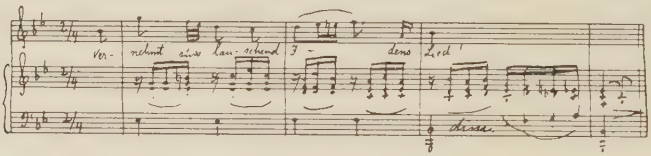
---

[24]) Scheibler (Aufsatz über die Schillerlieder): „Weshalb das Stück in der entlegenen Tonart Ges steht, ist mir unerklärlich; wenn Schubert zu einer solchen greift, hat er meist triftigere Gründe" (!)

[25]) z. B. in der Klaviermusik Joseph Haydns (Klaviersonate Cis-Moll 1780 mit dem Trio des Menuetts in Cis-Dur; Klaviersonate As 1786 mit Adagio in Des).

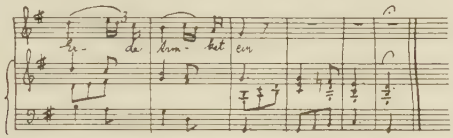
Die Melodie mit dem wiegenden $^{6}/_{8}$-Rhythmus gehört einem im 18. Jahrhundert weitverbreiteten sentimental-bukolischen Typ an (opera buffa, Piccini). Das Vorspiel zu diesem Lied:

zeigt dagegen in seiner gleitenden Chromatik, die sich in der Liedmelodie fortsetzt, und dem fragend sich öffnenden Terzschluß ausgesprochen Züge frühromantischer Musik. An Ausdruckskraft ist es etwa gleichzustellen den Vorspieltakten des Liedes „An Mignon" (27. II. 1815):

Diese zwei Takte enthalten konzentriert auf kleinsten Raum den Gefühlsgehalt des Stückes und unterscheiden sich so ihrem Wesen nach zutiefst von den coupletartigen Einleitungstakten der Liedkomposition des 18. Jahrhunderts und ihrer Epigonen zu Schuberts Lebzeiten. Man vergleiche hierzu die von Verlegern für den Druck nachkomponierten Vorspiele zu „An den Mond" (I) (1815), „Goldschmiedsgesell" (1815) und anderen.

Denselben Charakter vertiefender Ausdeutung offenbaren in vielen Fällen auch die Liednachspiele. So wird am Schluß des Liedes „Idens Nachtgesang" (Kosegarten) [7. VII. 1815]:



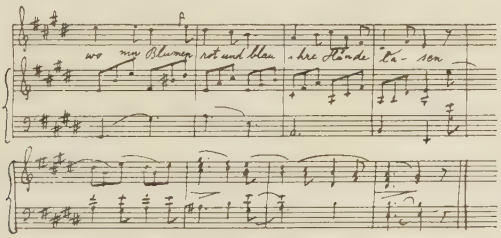
in den beiden letzten Takten des Nachspiels noch einmal die süßwollustvolle Empfindung des Gedichtes zusammengefaßt, derart, daß eine abrundende Kadenzwirkung, um derentwillen Nachspiele im Lied des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich geschrieben

wurden, fast völlig aufgehoben ist. Der gleiche Mangel an Kadenzkraft des Nachspiels findet sich am Schluß des Liedes „An die Geliebte“ (Stoll) 15. X. 1815:

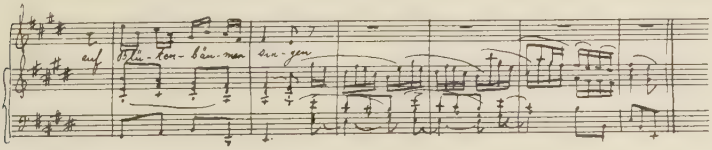


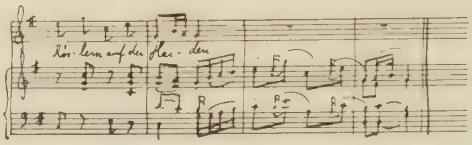
Das zögernde Verweilen des plagal kadenzierenden Nachspiels in der angeschlagenen Stimmung statt formaler Rundung ist auch hier charakteristisch.

Ähnliche Wirkung zeigen weiterhin die Nachspiele zweier Lieder, nach Gedichten von Hölty: „Minnelied“ (Mai 1816) und „Blumenlied“ (Mai 1816). Im Nachspiel des Minneliedes ist die „Stimmungsessenz“ des Gedichtes in wenigen Takten nochmals konzentriert eingefangen, wie das nachstehende Beispiel zeigt:



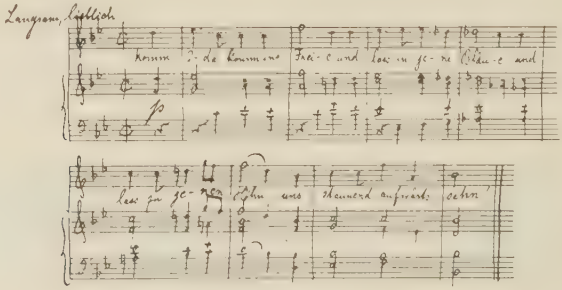
Einprägsame Momente, wie der Nonakkord im drittletzten Takt und der selig verweilende Terzvorhalt im letzten sind dem abrundenden Nachspiel des vorschubertschen Liedes fremd. Ein gleiches gilt für das Nachspiel des „Blumenliedes“:

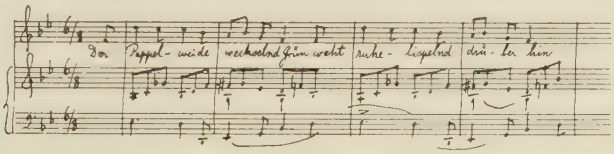


und vollends das Nachspiel von „Heidenröslein“ (Goethe) 19. VIII. 1815:

symbolisiert in unnachahmlicher Weise die Unschuld der Empfindung, die Schubert in Goethes Gedicht hineinlegte. Daß die Züge leichter Frivolität, die das Gedicht ohne Zweifel aufweist und die verschiedenen zeitgenössischen Salonkomponisten nicht entgangen sind, Schuberts Komposition nicht beeinflußten, beweist romantische Umdeutung des Textes.

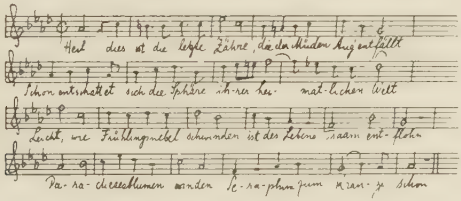
Abgesehen von eigenartiger Empfindungskonzentration in Vor- oder Nachspiele finden sich aber auch im Verlauf des Liedes selbst Momente intensiver Ausdeutung von Einzelnuancen, die der überlieferten Tonsprache neue und ungewohnte Ausdrucksfärbungen verleihen. In erster Linie sind hier Einzelheiten der harmonischen Gestaltung zu nennen. Hierfür findet sich ein schlagendes Beispiel im Lied „Die Sterne“ (Kosegarten) vom 19. X. 1815. Bei der bezeichnenden Textwendung:

„Und l a ß in j e n e Bl ä u e
Und l a ß zu j e n e n H ö h n
Uns staunend aufwärts sehn!“

erfolgt eine unerwartete Senkung aus dem hellen B-Dur-Bereich des Liedes nach As, — eine Wendung von prachtvoller Intensität des Ausdrucks:

Bezeichnen die Lieder: „Stimme der Liebe“ (Stolberg), April 1816, und „Sprache der Liebe“ (Schlegel), April 1816, wohl den stärksten Grad dieser modulatorischen Innenfärbung, und zwar von einer Kühnheit, die den Rahmen der strophischen Liedform sprengt, so dürfen andererseits auch kleine harmonische Nuancen innerhalb einfachster Faktur in ihrer Bedeutung nicht übersehen werden. Im Lied „Naturgenuß“ (Matthisson) vom Mai 1815:



beachte man die reizvolle Enharmonik Ges-Fis in der Oberstimme der Begleitung — ein herrliches Symbol für das wechselnde Farbenspiel des Laubes — sowie die klangvolle Terzbildung von Singstimme und Begleitung. Auch das Nachspiel des Liedes verdient in dem oben angeführten Sinn Erwähnung. Welch ein Unterschied besteht indes zwischen den sensualistischen Emotionen der ersten Liedkomposition aus Schuberts Sturm- und Drangzeit und den hier geoffenbarten neuen Farbwerten des Romantikers! So schwer es fällt, den Nuancenreichtum dieser Epoche in ein System zu bringen, so klar offenbart sich bei jeder Einzelbetrachtung die musikalische Logik dieser neuen Tonsprache. Aber auch die Führung der Melodie, Gegensätzlichkeiten innerhalb eines wenige Takte umfassenden Gebildes, metrische Eigentümlichkeiten zeigen in zahlreichen Fällen ebenfalls romantische Gestaltung: Das Lied „Die Sterbende“ (Matthisson) (Mai 1815) vereint in seiner Melodieführung Gegensätzlichkeiten des Ausdrucks in eigenartigen Asymmetrien:



Die Produktion der Jahre 1815 und 1816 kann somit in allgemeiner Formulierung charakterisiert werden durch beginnende Veränderung oder Zersetzung der vom 18. Jahrhundert überkommenen Aus-

drucksformen. Die erhaltenen Strophenlieder der Frühzeit („Klaglied", „Totengräberlied" — 1814 —) zeigen wohl, daß Schubert bereits vor dem Jahre 1815 teilweise nach ähnlichen Prinzipien gestaltet hat (Nach- bzw. Zwischenspiele, Tonart). Trotzdem kann von bewußter Pflege dieser Formen vor dem genannten Zeitpunkt keine Rede sein; es läßt sich nur vermuten, daß die 2 Strophenlieder der ersten Zeit gerade wegen ihrer schon vorgeahnten Wesenszüge einer späteren Schaffensperiode in späterer Zeit vor der sichtenden Hand Schuberts Gnade fanden.

Nun heben sich aber neben der großen Zahl von Liedern mit bereits romantisch gefärbten Einzelmomenten solche hervor, die umgekehrt das Wesen der vergangenen Liedkomposition derart kopieren, daß sie gerade durch das Überbetonen der stilistischen Kennzeichen nicht zeitentstammt, sondern artistisch nachempfunden mit stark genrehaftem Einschlag wirken. Die Lieder dieser Art müssen demnach als bewußtes Archaisieren aufgefaßt werden, während dagegen die Gestaltung der Matthissonlieder von 1814 mit ihren Rezitativeinschiebseln trotz der Anlehnung an ebenfalls vergangene Vorbilder (Gluck, französische opéra comique) für den Komponisten lebendigste Gegenwart bedeutete. War so Schuberts Einstellung von 1814 gekennzeichnet durch bewußtes Abrücken von der Vergangenheit, indem er Ausdrucksmittel anderer Kunstgattungen in den Dienst der Liedkomposition stellte, so ruft sich Schubert mit Liedern dieser Art aus den Jahren 1815 und 1816 den Zauber bereits vergangener Zeiten zurück und indem er sich in die Empfindungswelt, aus der beispielsweise Uzens Anakreontik hervorgehen konnte, einzuleben versucht, erfahren die so vertonten Texte erneute Umdeutung. Als schlagendstes Beispiel sei hier die Vertonung von Uzens „Liebesgötter" genannt (Mai 1816).

Aber auch an den Höltyliedern vom Mai 1816 („Klage", „Frühlingslied", „Auf den Tod einer Nachtigall", „Die Knabenzeit", „Winterlied", „Minnelied", „Die frühe Liebe", „Blumenlied", „Seligkeit", „Erntelied") läßt sich dieser genrehafte Zug beobachten. Einzelne dieser Lieder sind zwar durch Tonart und Einzelzüge (s. die oben zitierten Nachspiele) auch romantisch umgefärbt, schließen sich aber nach Ton und Haltung derart eng an die „Volkstonmanier" eines A. P. Schulz und anderer Liedkomponisten vom ausgehenden 18. Jahrhundert an, daß man auch sie zu jenen romantischen Liedkompositionen rechnen muß, die Geist und „Stimmung" der Vergangenheit bewußt und mit Erfolg beschwören. So entstehen Wunder an Konzentration und Einfühlung insbesondere in den Höltykompositionen vom Mai 1816.

Der Umstand, daß Schubert in der Empfindungswelt des 18. Jahrhunderts bereits Stimmungswerte entdecken kann, ist nur dadurch zu erklären, daß er schon außerhalb dieser Zeit steht. Als Parallelerscheinung zum Erfassen der Umwelt im räumlichen Sinn, dem charakteristischen Wesenszug der zweiten Romantikgeneration [26]), müssen diese bewußten Stilkopien ebenfalls als romantische Eigenart gedeutet werden. Eine strenge Unterscheidung jedoch zwischen bewußtem Eintauchen in die Sphäre des Vergangenen und der Umfärbung der übernommenen Tonsprache ist in vielen Fällen nicht möglich und auch nicht nötig. Es wurde schon erwähnt, daß viele der ausgesprochenen Stilkopien in der Wahl der Tonart oder entsprechenden Einzelnuancen außerdem noch greifbare romantische Eigenheiten zeigen, — auch, wo das nicht der Fall ist, wie etwa in den meisten Goetheliedern vom Sommer 1815 („An den Mond" I), entspringt wenigstens der Wille zur Stilkopie romantischer Eigenart. Andererseits läßt sich mit Fug und Recht die ganze Periode der strophischen Liedkomposition als Hinneigen zur Liedkunst der Vergangenheit und damit als Epoche der Stilkopien im weitesten Sinne bezeichnen.

Die Betrachtung der zahlreichen Monodien und Balladen dieser Zeit bestätigt die an den eigentlichen „Liedern" gemachten Beobachtungen durchaus. Hier besteht sogar die Möglichkeit, an zwei besonders instruktiven Beispielen die gleichen Grundzüge wie bei den schon behandelten Formen aufzuzeigen. Gemeint sind die Balladen (bzw. Monodien): „Erwartung" (Schiller) und „Der Sänger" (Goethe).

Die „Erwartung" vom 27. II. 1815 ist ebenso wie vor Jahren „Hagars Klage" unter dem Einfluß der Zumsteegschen Komposition des gleichen Gedichtes entstanden. Und doch wie verändert zeigt sich die Komposition von 1815 gegenüber dem Erstlingswerk. Die Eigenart dieses Werkes lag in der unbewußten Abneigung des jugendlichen Komponisten gegen Zumsteegs plane Kadenzierungen, den säuberlichen Gruppierungen seines Stoffes und der nüchternen Stilisierung des Empfindungsgehaltes. Das Ergebnis war ein schrankenloses Sichausgeben und Nichtzuendekommen. Der Vergleich der Taktzahlen hatte für Schuberts Komposition ein groteskes Maß ergeben. Das Ganze war charakterisiert als Sturm- und Dranggebilde, von dem sich in bezug auf romantische Wesens-

---

[26]) Vgl. Becking: Zur musikalischen Romantik (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2. Jahrgang, Heft 3).

züge nur allgemeine Richtlinien, auf die Anlehnung an das Vorbild aber in erster Linie die Verschiedenheiten eindeutig konstatieren ließen.

Die „Erwartung" erscheint demgegenüber durchaus gemäßigt, derart, daß oberflächliche Betrachtung hier etwa einen Rückschritt annehmen könnte. In Wahrheit stellt aber dieses Werk ein typisches Produkt frühromantischer Musik dar. Wohl kadenziert Schubert hier ungleich entschiedener als in „Hagars Klage", gruppiert ähnlich wie Zumsteeg und steht so in den Ausmaßen seiner Komposition mit denen des Vorbildes fast gleich. Dies ist aber zum größten Teil aus natürlicher Reife des Gestaltungsvermögens gegenüber der Sturm- und Drangperiode zu erklären. Bei Besprechung der Frühwerke wurde ja schon darauf hingewiesen, daß dort in erster Linie der Wille zum Durchbrechen jener Stilisierung zu werten war, das tatsächliche Ergebnis, z. B. das charakteristische „Abrutschen" in fremde Tonartkomplexe, von seiner Berechtigung an Ort und Stelle selten überzeugen konnte. Daß für Schubert im Jahre 1815 die Zumsteegsche Kadenzierung keinen Angriffspunkt darstellt, erklärt sich als Parallele zur Bevorzugung des Strophenliedes in dieser Zeit. Nicht nur war ihm an dem ersten Wendepunkt seines Schaffens Wesen und Berechtigung des vordem unverstandenen Strophenliedes nach der formalen Seite klar geworden, auch die übrigen Elemente der Tonsprache seines Vorbildes waren anerkannt worden. Aber gerade so wie der vom 18. Jahrhundert übernommene Stil der eigentlichen Lieder von innen heraus mit neuen Farben durchleuchtet wird, so läßt sich dies nun auch an den Zumsteegkopien der Jahre 1815 und 1816 (und ähnlichen Werken dieser Gattung, z. B. den Ossiangesängen) feststellen.

Die Vertonung der Strophe:

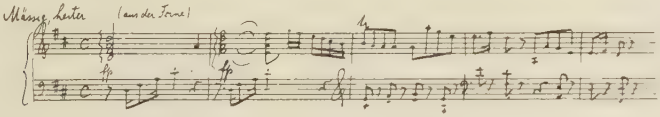
„Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen,
Die Blume neigt sich bei des Westens Kuß
Und alle Wesen seh ich Wonne tauschen"

in der „Erwartung" unterscheidet sich nach Anlage, formaler Stellung und Ausdehnung nicht wesentlich von Zumsteeg — für äußerliche Betrachtung. Die koloristische Begleitung der Stelle ist naheliegend und wird von Zumsteeg ebenfalls angewendet. Zumsteegs Malerei ist aber von peinlicher Frostigkeit, deren Ursache einerseits in Naturell und Begabung des Komponisten liegt, andererseits aber in der Einstellung zur Umwelt, die dem aufgeklärten Rationalisten des 18. Jahrhunderts lediglich als Folie erscheint, für deren Ab-

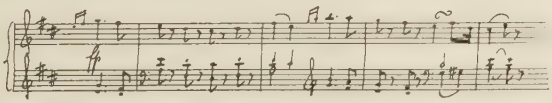
schilderung er bewährte Schablonen benützt. Wie anders nimmt sich demgegenüber Schuberts wogender Tonstrom im leuchtenden E-Dur aus. Dabei ist die Faktur der Stelle ebenfalls nicht originell und scheint dem Fundus der Opernsprache, den sich die Zeit angesammelt hatte, entnommen zu sein.

Aber die Entschiedenheit, mit der hier die Stimmungswerte jedes Textabschnittes erfaßt werden, der Widerhall, den das Gedicht in seinen einzelnen Bildern im Naturgefühl des Komponisten auslöst, die Hingegebenheit, mit der gerade in jenem E-Dur-Stück der Zauber der Umwelt aufgenommen wird, offenbart den Romantiker. Ein gleiches gilt von den übrigen Teilen der Komposition, ein gleiches gilt im großen von den übrigen durchkomponierten Balladen dieser Schaffensperiode, insbesondere von den Gesängen nach Ossian. Auch hier schließt sich die koloristische Behandlung vieler Textstellen, abgesehen von den typischen frühromantischen Veränderungen der Elemente, der Faktur nach den Vorbildern an, die Intensität der gestaltenden Kraft läßt sich jedoch auch hier als romantisches Naturgefühl erkennen, das diese Gebilde von den dekorativen Schilderungskunststücken der Vergangenheit dem Wesen nach völlig trennt.

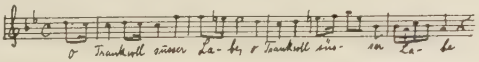
„Der Sänger" (Goethe), Februar 1815, in zwei leicht unterschiedenen Fassungen, repräsentiert innerhalb der Ballade die bewußte Stilkopie der Vergangenheit ähnlich den besprochenen Liedern anakreontischen Stiles. Im Anfang dieser Ballade ist mit Leichtigkeit die getreue Kopie des Stiles einer frühen Mozartschen Klaviersonate zu erkennen:

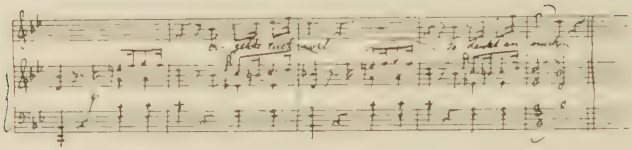


Der weitere Verlauf des Vorspiels bringt Rokokomusik „in Reinkultur":



Weiterhin verraten Einzelwendungen wie:



oder die Zauberflötenreminiszenz am Schlusse:

daß hier der „Mozartton" bewußt angeschlagen und weitergeführt wird. Er wird so Symbol für den Inhalt des Gedichtes. Den Sänger, der die geniale Intuition verkörpert, läßt Schubert im Gewand des klassischen Musikers erscheinen, — eine Huldigung an Mozart, die als beredtes Zeugnis für die unbegrenzte Verehrung gelten muß, die von den frühen Romantikern gerade diesem Meister entgegengebracht wurde. Gleichzeitig offenbart sie aber die Distanz zwischen Schubert und der klassischen Musik mit besonderer Deutlichkeit gerade durch die auffallende Ähnlichkeit mit klassischen Ausdrucksformen.

Am Schluß der Charakterisierung dieser Epoche, deren Ausdehnung ganz allgemein und teilweise vorgreifend von Ende 1814 bis Mitte 1816 angegeben wurde, ist es notwendig, die Abgrenzungspunkte zu fixieren und bemerkenswerte Stationen des Liedschaffens in zeitlicher Abfolge einzuordnen. Hierbei seien in erster Linie die Doppelfassungen gleicher Texte und die Vertonungen Goethescher Gedichte berücksichtigt. Letztere deswegen, weil die Bedeutung der Goetheschen Lyrik als Erweckerin romantischen Gestaltens an der Komposition des „Gretchen" offenbar wurde, — diese Kompositionen also ebenso wie die Doppelfassungen anderer Texte für die Erkenntnis der Entwicklung wichtige Orientierungspunkte darstellen.

Von den 4 Kompositionen Goethescher Texte, die nachweislich nach „Gretchen" gegen Ende des Jahres 1814 entstanden, nämlich „Nachtgesang" (30. XI. 1814), „Trost in Tränen" (30. XI. 1814), „Sehnsucht" (7. XII. 1814) und „Szenen aus Faust" (Dezember 1814), geht die durchkomponierte Vertonung von „Sehnsucht" noch ganz auf die naiven Gestaltungsprinzipien der Frühzeit zurück. Wie dort die Sprache der Opernarie (Rezitative) ohne Bedenken auf jede Art von Lyrik angewendet worden war, so auch hier. Man stelle die Komposition des dem Inhalt nach einigermaßen mit Goethes „Sehnsucht" vergleichbaren Liedes „Sehnsucht" von Seidl aus der Reifezeit (1826) neben das Werk von 1814! Dort wird eine unruhige Triolenbewegung entfesselt, welche zugleich die be-

wegte Natur und das ungestüme Drängen des Blutes symbolisiert und in ihrem Verlauf die gegensätzlichen Momente der Dichtung durch Wechsel der Tongeschlechter in den charakteristischen symmetrischen Mittelstrophen heraushebt, ohne daß die drängende Bewegung wieder eingedämmt werden könnte. Hier werden dagegen unverbundene Stationen von Schilderung nebeneinandergestellt, aus denen sich zwar Einzelmomente von schöner Prägnanz herausheben (z. B. Des-Dur-Akkord bei: „Auf einmal erschein ich, ein blinkender Stern"), die aber als Ganzes nicht befriedigen können. Durchkomponierte Gedichte dieser Art waren es, die Goethes berechtigte Ablehnung hervorriefen.

Es ist indes keineswegs verwunderlich, daß Schubert, der in „Gretchen" mit genialer Sicherheit den Liedtyp hingestellt hat, dem auch die besprochene spätere Komposition angehört, in diesem Falle versagt hat. Den Fatalismus in „Gretchen" hineinzuhören war dem Siebzehnjährigen möglich, von ihm in ähnlicher Weise die Gestaltung des Gedichtes „Sehnsucht" bestreiten zu lassen, dazu hätte es einer Steigerung des romantischen Weltgefühls bedurft, die ihn erst in seinen reifen Schaffensjahren zwang, auch artige Harmlosigkeiten, wie Seidls Gedicht „Sehnsucht" in jenem fatalistischen Sinn auszudeuten. Auf diesen einen Fall hin wird man jedoch allen Datierungsversuchen unbestimmbarer Lieder der Frühzeit sehr skeptisch gegenüberstehen. Wäre das Entstehungsdatum von „Sehnsucht" mit dem 7. Dezember 1814 nicht verbürgt, so würde man ohne Zweifel das Lied in eine noch frühere Schaffensperiode einreihen, während entwicklungspsychologisch die Stellung dieses Reliktes gerade nach der unerhörten Eingebung des „Gretchen" durchaus verständlich ist. „Nachtgesang", „Trost in Tränen" und die Szenen aus Goethes „Faust" geben stilistischen Deutungsversuchen keine Rätsel auf. In den ersten beiden Liedern erscheinen bereits Vertreter des im nächsten Jahre (1815) vorherrschenden Typs jener frühromantischen (in Schuberts Entwicklung z w e i t e r) Periode, in welcher die überlieferte Tonsprache von innen heraus durch neue Farb- und Stimmungswerte verändert wird. Im „Nachtgesang" ist die Tonart As sowie der verzögerte Schluß ebenso charakteristisch für diese neue Art, wie etwa die eigenartige Spannung in der Melodieführung von „Trost in Tränen". Die kühnen Realismen der Faustszenen werden ebenfalls in den Ossiangesängen und den übrigen Monodien und Balladen der kommenden Jahre wieder aufgenommen.

Eine eigenartige Stellung nimmt die Vertonung von „Schäfers Klagelied" (Goethe) ein, die, nur mit dem Jahresdatum 1814 ver-

sehen, von den Herausgebern der Gesamtausgabe an das Ende des Jahres in die Nachbarschaft der übrigen ersten Goethelieder gesetzt wurde. Mit absoluter Sicherheit läßt sich allerdings auch auf Grund stilistischer Untersuchung die Richtigkeit dieser Einreihung nicht dartun, doch spricht die eigenartige Formung als variiertes Strophenlied dafür, daß die Komposition nach den Erfahrungen mit den Matthissonliedern von 1814 entstanden sein muß. Mit diesen Gebilden teilt „Schäfers Klagelied" die Abneigung gegen reine Strophenform, die im Sinne der vorromantischen Liedkomposition (vgl. Reichardts Vertonung) dem Geist des Gedichtes (das außerdem durch den Titel „Klagelied" gekennzeichnet ist) vollkommen adäquat gewesen wäre. Während aber das Bedürfnis, Strophen mit besonderem Inhalt gesondert zu behandeln, bei den Matthissonliedern die formale Einheit zerriß und auch die Wiederaufnahme der Strophenmelodie nicht im befriedigenden Sinne ausgenützt werden konnte, entstehen durch die Wechselwirkung der verschiedenen sich entsprechenden Strophen in „Schäfers Klagelied" wundervolle neue Assoziationen, wobei die Komposition des Mittelteils:

„Und Regen und Sturm und Gewitter" ...

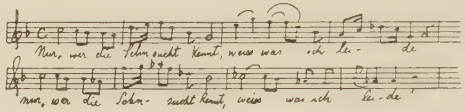
die ihre Abkunft vom unterbrechenden Rezitativ des Matthissonliedes nicht verleugnet, sich im Steigerungssinn an die vorhergehende Strophe anschließt und ebenso organisch in die Reprise der zweiten Strophenmelodie zurückleitet. So entsprechen sich die Strophen 2 „dann folg' ich der weidenden Herde" und 5 „Es stehet ein Regenbogen", die auch in der Dichtung weichere Töne bringen, in herrlicher Selbstverständlichkeit durch die Wiederaufnahme der aufhellenden zweiten Strophenmelodie nach dem Mittelteil. Ein ähnliches Verhältnis gilt dann auch für Strophe 1 und 6.

Mit der Komposition dieses Liedes ist die Lösung der Probleme, die für den Romantiker die strophische Liedkomposition in sich barg, genial umgangen. Ähnliche Beispiele finden sich erst wieder in Schuberts Reifezeit, in welcher dann auch die Tonsprache, die in „Schäfers Klagelied" noch stark an die Vorbilder gemahnt, sich in neuen Bahnen bewegt. Die überreiche Produktion des Jahres 1815 setzt merkwürdigerweise erst im Februar ein, — ein Umstand, den man, so sehr es auch an tatsächlichen Beweisen mangelt, gerne so deuten möchte, als habe auf die entscheidenden Genieblitze vom Jahresende erst die notwendige Pause der Besinnung und Einkehr folgen müssen, bevor eine derartige Produktion hätte entfesselt werden können. Einerseits erscheint es nämlich unwahrscheinlich, daß gerade sämtliche Liedkompositionen vom Januar 1815 verloren

gegangen sein sollen, andererseits ist eine Schaffenspause in der Liedkomposition zugunsten der zweiten Sinfonie mit der Arbeitsweise des von seinen Einfällen stets überwältigten Komponisten nicht vereinbar. Dagegen ließe sich denken, daß es zum Heranreifen jener neuen Einstellung zum Text und dessen Formung jener Schaffenspause zu Anfang des Jahres 1815 bedurft habe, um so mehr, als gleich die ersten Werke der mit Februar einsetzenden Hochflut innerhalb des großen Rahmens jener gekennzeichneten zweiten frühromantischen Stilperiode die mannigfachsten Erscheinungsformen aufweisen. So findet sich die besprochene Stilkopie des „Sängers" (Goethe) schon im Februar 1815 neben der „farbigen" Monodie „Erwartung" (Schiller) und in enger Nachbarschaft mit den nach Tonartwahl und harmonischen und melodischen Eigenarten bemerkenswerten „An Mignon", „Nähe des Geliebten", „Am Flusse". Auch die zweiten Kompositionen von Schillers „Mädchens Klage" und „Jüngling am Bache" als Strophenlieder lassen sich dem Stilbild der Zeit nun zwanglos einordnen, ebenso wie die späteren „An den Frühling" und „Das Mädchen aus der Fremde". Die im Juni entstandenen Goethelieder „Die Liebe" (aus Egmont) und „Meeresstille" bezeichnen insofern Gegenpole der Gestaltung, als jenes sich, mit Ausnahme des etwas frei schweifenden Nachspieles in der Faktur ganz an klassische Vorbilder anschließt, während die „Meeresstille" mit den genialen Naturlauten sich aus der Fülle der sie umgebenden Werke durch Kühnheit und Prägnanz heraushebt. Der Sommer 1815 bringt dann jene Gruppe von Goetheliedern, die in der Betonung der Wesenszüge anakreontischer Liedkomposition bis zur ausgesprochenen Stilkopie gehen. Es sind: „Der Gott und die Bajadere" (18. VIII.), „Der Rattenfänger", „Der Schatzgräber", „Heidenröslein", „Bundeslied", „An den Mond" I (alle vom 19. VIII.), „Wonne der Wehmut" (20. VIII.), „Wer kauft Liebesgötter?" (21. VIII.), „Die Spinnerin" (August 1815), „Liebhaber in allen Gestalten", „Schweizerlied", „Der Goldschmiedgesell" (die nicht näher datiert, von der G.A. mit Recht hier eingereiht werden).

Als Reaktion auf die Einstellung jener Tage erscheint dann in den letzten Monaten des Jahres 1815 die entscheidende Vertiefung und im eigentlichen Sinne greifbar romantische Umdeutung des Goetheerlebnisses, als deren markanteste Schöpfungen die 2. Komposition von ‚An den Mond" und der „Erlkönig" bereits eingehend besprochen wurden. Man darf indes nie vergessen, daß die volkstümlich-anakreontischen Goethevertonungen des Sommers in ihrer Wesensart als Stilkopien ebenfalls zumindest nicht mehr aus klas-

sischem Geist hervorgegangen sind. Inwieweit die Entstehung dieser Kopien romantische Geisteshaltung verrät, wurde bereits aufgezeigt, — hier erscheint diese latent, während sie in den Goethekompositionen des ausgehenden 15er Jahres deutlich zutage tritt. Aber nicht nur in den Hauptwerken dieses Zeitabschnittes: „Erlkönig", „Rastlose Liebe" und „An den Mond" II ist die romantische Umdeutung der Texte zu konstatieren, auch die weniger bekannten Goethekompositionen des ausgehenden Jahres verraten ähnliche Gestaltung. Die 1. und 2. Komposition des Mignongesanges: „Nur wer die Sehnsucht kennt" unterscheiden sich so auf den ersten Blick von den sie umgebenden Liedern: jene zunächst nur durch ihre modulatorische Zerrissenheit, diese, als Steigerung der ersten gegenüber aufzufassen [27]), noch dazu durch eine Überschwenglichkeit der Melodik, die mit der Sprache der Vergangenheit nichts mehr gemein hat:



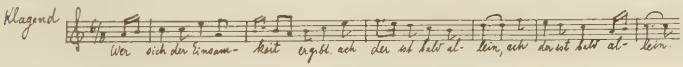
Der Ton des Gedichtes läßt im vorliegenden Fall allerdings die deutlich an Beethovens Nähe gemahnende Eindringlichkeit jener Linie gerechtfertigt erscheinen, so daß die tatsächlich vorhandene Eigenart der Komposition gegenüber der Dichtung mehr aus dem Zusammenhang als direkt beweisbar erscheint. Mit absoluter Sicherheit läßt sich dagegen die Komposition von Goethes „Hoffnung" (1815) als romantische Umdeutung des klassischen Sinnspruchs darstellen. Auch hier ist, wie im Lied „An den Mond" II Beethovens Vorbild spürbar. Die schreitenden „Baßpizzikati" zu einer dem Beethovenschen Largo (s. op. 2, 2) nachempfundenen „Humanitätsmelodie" in charakteristisch tiefer Lage tauchen das Gedicht in eine religiös-weihevolle Atmosphäre ein, die den fröhlich optimistischen Ton des kernigen Sinnspruches stark nach der stimmungsbetonten Seite verändern. Überflüssig zu sagen, daß diese, sowie alle übrigen Feststellungen keine absprechenden Werturteile für die Komposition in sich bergen, sondern nur beweisen, daß jene vertiefende Ausdeutung Goethescher Gedichte Schubert seine eigenen, romantischen Wesenszüge enthüllen läßt; damit ent-

[27]) Dafür spricht unter anderem auch die Vortragsbezeichnung: Sehr langsam, mit höchstem Affekt in der 2. Fassung gegenüber: Sehr langsam, mit Ausdruck in der ersten.

fernt er sich um so weiter vom Dichter, je mehr er sich ihm zu nähern glaubt.

Von den übrigen Goetheliedern des Jahresschlusses war die hier vergleichbare stimmunggebende Tremoloverflüssigung der ursprünglichen Rezitativakkorde in der endgültigen Fassung von „Geistergruß" (1815) schon erwähnt worden. Die romantischen Eigenarten des Liedes „Mignon" („Kennst du das Land") (23. X. 1815) sind nicht sehr deutlich ausgeprägt; immerhin verrät der eindringlichen Betrachtung die unaufhaltsame Triolenbegleitung des Refrains die Nähe der neuen, impulsiv-dynamischen Gestaltung, die den „Erlkönig" und „Rastlose Liebe" hervorbringt und die sich, wie oben dargelegt, gelegentlich auch schon in anderen Strophenliedern und Teilstrecken verschiedener Monodien und Balladen des Jahres kundgibt.

Am „klassischsten" im Ton erscheint auf den ersten Blick die 1. Komposition von Goethes „Harfenspieler" (13. XI. 1815). Die Einfachheit der Faktur sowohl nach harmonischen als auch melodischen und metrischen Gesichtspunkten könnte den Eindruck bewußter Stilkopie machen, schwänge nicht in der a-Moll-Melodie schon hier der in Schuberts hochromantischer Zeit berühmte „Sehnsuchtston" vernehmbar mit:



Geheimnisvolle Verbindungen mit Schuberts Exotik, die im allgemeinen ja erst nach dem ersten Aufenthalt in Ungarn (1818) festgestellt wird, tun sich hier auf. Das Auftreten dieser unverkennbar fremdländischen Melodik (neben anderen Beweisen latenter Exotik vor 1818, vgl. Sonatine für Violine und Klavier in a-Moll op. 137, 2, 1816) warnt aber davor, äußeren Begebnissen gerade in Schuberts Schaffen entscheidenden Wert beizumessen. Es bedurfte einer eigenen Disposition, die eben schon in den Anfängen vorhanden war, das — im damaligen Wien jederzeit erreichbare — aufgenommene fremde Musikgut über das Experimentieren oder das unproblematische Tonspiel der Klassiker Haydn und Mozart zum Träger individuellen Ausdrucks zu machen. Mag auch obiges Beispiel für das Gesagte noch nicht instruktiv genug wirken, so ist doch zu bemerken, daß dieses Lied aus dem Rahmen der überkommenen Tonsprache, welche im großen und ganzen in dieser Epoche beibehalten wird, herauszufallen droht. Es tritt jedenfalls nach

melodischen Gesichtspunkten stärker aus der Gemeinschaft frühromantischer Liedkomposition heraus, als man der einfachen Faktur nach annehmen möchte. Vergleicht man vorausblickend die Komposition sowohl des gleichen Gedichtes als auch der übrigen Harfner- und Mignonlieder, so wird das vorliegende Werk seiner melodischen Gestaltung nach als Vorläufer eines den „romantischen" Schubert vernehmlich charakterisierenden Melodietyps zu gelten haben (vgl. dazu auch das Lied „Ins stille Land" — Salis — 1. und 2. Fassung vom 27. III. bzw. April 1816).

Mit den Herausgebern der Gesamtausgabe möchte man ebenfalls annehmen, daß die erneuten Bemühungen um Goethe zu Ende des Jahres 1815 die Meisterwerke „Rastlose Liebe" und „Erlkönig", jene unerhörte Wiederaufnahme des vor Jahresfrist in „Gretchen" zutage getretenen Liedtyps, als Krönung des überreichen Schaffens hervorgebracht hätten. Da die Datierung nicht mehr bekannt ist, wird sich Sicheres hierüber nicht mehr feststellen lassen, und in dem engen Rahmen weniger Monate ist ja eine genaue zeitliche Aufeinanderfolge von schwächeren zu den stärksten Eingebungen auch nicht zu begründen. Die Fixierung eines genauen Zeitpunktes für den „Erlkönig" verliert an Bedeutung überhaupt insofern, als die gesamte Produktion dieser neu orientierten Goethegesänge von Ende 1815 in das Gesamtschaffen seit „Gretchen" gewissermaßen als Enklave eingesprengt ist, d. h. der neue Ton vorläufig nur auf Goethe beschränkt bleibt. (Über die in der G.A. dem „Erlkönig" angehängten Schlegellieder s. u.) Die Produktion von Beginn des Jahres 1816 unterscheidet sich (von formalen Eigentümlichkeiten, die Paul Mies konstatiert hat, abgesehen) dem Wesen nach nicht von dem Schaffen vor Jahresfrist. Das beginnende Jahr 1816 eröffnet mit Liedern, Balladen und Monodien mit dem typischen Kennzeichen der Epoche: einer von der Vergangenheit übernommenen, in den Einzelfaktoren zeitweilig veränderten Tonsprache.

Von April 1816 ab ist indes zu beobachten, wie sich die Produktion langsam gegenüber der des Vorjahres verändert. Auf der einen Seite mehren sich die Einbrüche neuer klanglicher Werte bis zur Überladenheit, andererseits entstehen jetzt Reihen jener genrehaften Stilkopien des Rokoko, die vereinzelt schon im Vorjahr gepflegt wurden [28]). Es seien hier angeführt: „Sprache der Liebe"

[28]) Scheibler (Schillerliederaufsatz) hält das Lied „Traum" vom 17. VI. 1815 von Hölty für die Nachbildung eines volkstümlichen Klavierliedes des 18. Jahrhunderts, die Schubert wohl gekannt habe, zieht aber keine weiteren Schlüsse aus dem Vorkommen zahlreicher solcher Nachbildungen auf das Gesamtschaffen.

(Schlegel) und „Stimmen der Liebe“ (Stolberg) — beide vom April 1816 —, sowie die Hölty-, Uz- und Salislieder vom Mai und Juni 1816. Diese einheitliche Produktion setzt sich fort bis in den August 1816. Dort trifft man noch in 5 Liedern nach Texten von Jacobi Vertreter der Stilkopien an, dann eröffnet eine Reihe groß angelegter Balladen nach Mayrhofer und anderen, Werke, die auf den ersten Blick neue Gestaltungstendenzen aufweisen, eine neue Periode im Liedschaffen Schuberts.

IV. Mitte 1816 bis 1819. Ende der Frühromantik.

Die neue Produktion unterscheidet sich von der vorhergehenden nach Form und Inhalt. War die Schaffensperiode von Ende 1814 bis August 1816 als Auseinandersetzung mit der Liedkomposition des 18. Jahrhunderts charakterisiert durch das Vorwiegen der strophischen Liedform, so überwiegt in der folgenden Zeit das durchkomponierte, beziehungsweise zyklisch komponierte Lied. Äußerlich betrachtet bedeutet dies in vielen Fällen, wie noch auszuführen ist, ein Zurückgehen auf die Gestaltungsprinzipien der Frühzeit. Die Frage nach dem Inhalt, d. h. dem Ausdruckswillen und der angewandten Tonsprache ergibt indessen, daß dieser Rückschritt in bereits überwundene Schaffensperioden nur scheinbar ist. Es zeigt sich, daß die Tonsprache der neuen Liedepoche (nach Sommer 1816) sich von der vergangenen Strophenliedkomposition wesentlich unterscheidet. Waren dort die Ausdrucksformen des Gesellschaftsliedes des ausgehenden Rokoko und damit die Sprache der Klassiker Haydn und Mozart und ihrer Zeitgenossen und Epigonen im großen und ganzen beibehalten und vorerst nur in Einzelmomenten verändert worden, so wird jetzt, gegenüber vereinzelten Anklängen in den Jahren 1815 und 1816 („An den Mond" II, „Hoffnung" usw.) in jedem Einzelwerk die Anregung durch Beethovens (in erster Linie instrumentale) Diktion deutlich spürbar. Man kann die veränderte Gestaltungsweise also folgendermaßen formulieren: War in der vorangehenden Epoche für Schubert die Auseinandersetzung mit der Klassik im allgemeinen Sinn das Problem seines Schaffens gewesen, so nun die Auseinandersetzung mit Beethoven [29]) im besonderen. Es ist naheliegend, die erste große Periode der Instrumentalkomposition (Klaviersonaten 1817) mit dem Beethovenerlebnis in Zusammenhang zu bringen. Schwieriger gestaltet sich die Frage nach der Priorität der einzelnen Schaffens-

[29]) Man darf indes nie übersehen, daß Beethoven im landläufigen Urteil damals noch keineswegs in die Schar der bedingungslos anerkannten großen Meister aufgenommen war. Zu den „Klassikern" zählte er auf keinen Fall.

gebiete, die von jetzt an in Erscheinung treten. Nachweislich häufen sich (insbesondere im Jahr 1817) die Instrumentalismen in der Liedkomposition, umgekehrt weist das Instrumentalschaffen ebensoviel Momente lyrischer Gestaltung auf, so daß die Behauptung, die neuen Gestaltungstendenzen im Liedschaffen seien auf Einflüsse des Instrumentalen zurückzuführen, zum mindesten in der oft geäußerten strikten Kausalität bestritten werden muß. Unmittelbar festzustellen ist nur die eine Tatsache, daß sich von jetzt an „beide Schaffensströme durchdringen“ [30]). Die Deutung, daß die plötzliche Belebung der Kompositionstätigkeit im Instrumentalschaffen ihre Wurzeln in dem „neuen Lebensgefühl der Freiheit und Unabhängigkeit“ (Költzsch) habe, das sich für den aus lästigem Schulzwang befreiten Meister vom Sommer 1816 ab darbot, wird aus den Ergebnissen der Liedkomposition bestätigt. Abgesehen von der Vertonung spiegelt sich dieses neue Lebensgefühl schon in der Wahl der Texte deutlich wieder.

In der vergangenen Epoche gehörte die überwiegende Mehrzahl der vertonten Dichtungen, mochten ihre Autoren auch vielgefeiert noch leben (Matthisson!), ihrer Haltung nach dem 18. Jahrhundert an. Es war gezeigt worden, wie Schubert im Verlauf dieser Schaffensperiode in gesteigertem Maße zur genrehaften Vertonung jener reizvollen, aber abgetanen Empfindungswelt übergegangen war, ein Umstand, der zugleich auch schon die Hauptgefahr solch miniaturhafter Beschränkung, nämlich Manierismus, in sich barg. Vergegenwärtigt man sich das Wesen der Liedproduktion in der ersten Hälfte des Jahres 1816, so entsteht das Bild eines in glückliche Einsamkeit versunkenen Schaffenden, dessen Produktion bei zunehmender Leichtigkeit und Vervollkommnung doch das impulsive Moment einer auf ein großes Ziel künstlerischer Gestaltung lossteuernden Schöpferpersönlichkeit fehlt. Bei der Berührung mit Goethes Dichtungen hatte sich wohl das Bestreben nach eigenpersönlicher Gestaltung mit Erfolg geltend gemacht, aber im allgemeinen Niveau der zu vertonenden Dichtungen zeigte die Produktion bei aller zutage tretenden Feinheit und Intimität einen ausgesprochen kontemplativen Charakter. Vergegenwärtigt man sich, daß Schubert im Alter von 19 Jahren in der Liedkomposition be-

[30]) H. Költzsch: Schuberts Klaviersonaten S. 90: „Die Sonatenwerke von 1817 deuten darauf hin, daß in diesem Jahr zwei Schaffensströme sich gleichsam begegneten und durchdrangen: ein in der unmittelbar vorhergegangenen Zeit zu verhältnismäßiger Reife und Vollkraft gelangter von vokaler, lyrischer Natur und ein jetzt mit großer Gewalt neu in drängende Bewegung kommender von rein instrumentalem Gepräge.“

reits auf einem artistischen Standpunkt angekommen war, der für das Schaffen einer gereiften Persönlichkeit von geringerer schöpferischer Intensität Endpunkt und Abstieg bedeuten konnte, so wird deutlich, welche Gefahr dieses geruhsame Sichversenken in die Welt der Vergangenheit für das weitere Schaffen bedeuten konnte.

Da gibt ihn die selbstgewählte Abkehr vom gesicherten, aber unerwünschten Lehrberuf mit einem Schlag der Gegenwart zurück. Aus dem unpersönlichen Verkehr mit den abgetanen Größen der Vergangenheit tritt Schubert in den Freundeskreis literarisch neuzeitlich orientierter, ideal veranlagter Männer, voran Mayrhofer und Schober, die, wenn auch weder selbst führende Persönlichkeiten der Zeit noch mit besonderer schöpferischer Initiative begabt, vom Geist der Gegenwart sicherlich mehr verspürten als der in seine Welt versunkene Schubert, und die ihren Einfluß auf den neuen Freund teils in günstiger, teils in weniger vorteilhafter Weise geltend machten.

Zwar datiert die Bekanntschaft mit Mayrhofer und Schober schon länger zurück; man darf annehmen, daß die erste Komposition eines Mayrhofergedichtes „Am See" (Spätjahr 1814) und ebenso die erste eines Schoberschen „Genügsamkeit" von 1815 auf Grund der ersten persönlichen Beziehungen zu dem Kreis des jungen Wien entstanden, dem die beiden Dichter angehörten. Einfluß auf die Liedproduktion gewann diese Umgebung aber erst, als Schubert, der bürgerlich-gesicherten Atmosphäre eines Schullehreraspiranten entrückt, selbst in die Schar dieser sich unabhängig dünkenden jungen Idealisten aufgenommen war, die sich im Gefühl der Unzulänglichkeit ihrer zeitlichen Umgebung in die Welt der schönen Künste geflüchtet hatten. Nun ist allerdings, um die markantesten Persönlichkeiten des Kreises zu nennen, Mayrhofers oder des Sängers Vogel Vorliebe für die Antike durchaus als „Flucht aus der Zeit" zu erklären und als solche im Grunde mit der retrospektiven Art von Schuberts Liedproduktion bis zur Mitte des Jahres 1816 verwandt. So wie der Charakter der österreichischen Dichtung des Vormärz der Nachwelt erscheint, konnte ihn jedoch Schubert als Zeitgenosse nicht erkennen; für seine Produktion mußte jener idealistische Zug seiner Umgebung den Drang zu groß angelegter Gestaltung gegenüber den Miniaturen seiner „Einsiedlerzeit" erneut erwecken, und so ist es erklärlich, daß die klassisches Streben oft unklar und halb dilettantisch wiedergebenden Dichtungen seines Freundes Mayrhofer und ähnliche der antikisierenden Mode entstammten Stücke ihn in dieser Zeit zur Vertonung anregten.

Verkörpert wird diese neue Haltung ab Sommer 1816 vorwiegend in durchkomponierten oder zyklisch komponierten Monodien, d. h. die Großform wird zur führenden Produktion erhoben, während die Strophenform immer bewußter auf den ihr adäquaten Inhalt — anakreontisch (im weitesten Sinn) empfundene Dichtung — angewendet wird.

Die äußeren Gemeinsamkeiten mit der Formgebung vor dem Jahre 1815 erklären sich demnach aus einer ähnlichen Einstellung des Komponisten zum Geist der zu vertonenden Texte, derart, daß Schubert in den gewählten Dichtungen wieder lebendige Gegenwart verspürt. So ist es begreiflich, wenn verschiedentlich das unterbrechende Rezitativ innerhalb der Strophenform wiederkehrt. Schobers Gedicht „Am Bach im Frühling" (1816) erhält z. B. rezitativische Behandlung der 3. Strophe:

„Hier treiben immer gleiche Winde,
Kein Hoffen kommt in meinen Sinn,
Als daß ich hier ein Blümlein finde,
Blau wie sie der Erinnrung blühn."

Ähnlich wie in der erbaulich-sentimentalen Mittelstrophe irgendeines Matthissonliedes von 1814 glaubt Schubert in der weltschmerzlich angehauchten Schlußstrophe Freund Schobers das Gleis der liedförmigen Melodie — die zwar schon in der 2. Strophe zu einer neuen, aber immerhin liedähnlichen Bildung geführt hatte — verlassen zu müssen. Man spürt, daß ihm die biedermeierlich-sentimentale Traurigkeit der letzten Strophe so ernst vorkommt wie dem Dichter selbst und daß er dieser Sprache gegenüber von der Distanz des Nachgeborenen, wie dies in den Stilkopien auf Hölty-, Uz- und Claudiustexte (1815 und 1816) beobachtet werden konnte, weit entfernt ist.

Und doch besteht ein grundlegender Unterschied auch in diesem Werk gegenüber den Matthissonliedern von 1814. Damals konnte nicht festgestellt werden, ob die nach dem Rezitativ eintretende Reprisenwirkung der Strophenmelodie Hauptzweck der eigenartigen Gestaltung war; sie schien sich ohne besondere Absicht einzustellen, wesentlich für die Einführung des unterbrechenden Rezitativs war das Erfordernis nachdrücklicher Vertonung der gehobenen Sprache der betreffenden Textstrophe. Hier dagegen zeigt sich klar, daß die Reprise als spannunglösendes und zugleich formabrundendes Gestaltungselement bewußt herbeigeführt wird. Denn nach der abschließenden rezitativischen letzten Strophe wiederholt Schubert, was ihm in früherer Zeit nicht eingefallen

war, die beiden ersten Strophen eigenmächtig [31]) und offenbart so im kleinen Rahmen des anspruchslosen Gedichtes einen Drang nach großformaler Gestaltung, der für diese Epoche charakteristisch ist. Dem Bedürfnis, einer Textstrophe in besonderer Weise gerecht zu werden, wird aber nun nicht mehr wie 1814 nur durch rezitativische Vertonung Genüge getan, sondern dieses kann nun auch zu neu eingeschobenen Liedmelodien führen, die von erster und letzter Strophe umrahmt werden; diese Mittelteile wiederum sind meist motivisch mit der zuerst vorgetragenen Melodie verwandt und haben oftmals fast durchführungsartigen Charakter, — ein neues Moment der Gestaltung, das die Verwandtschaft mit instrumentalen Bestrebungen besonders nahelegt, das in der Zeit vor 1815 so gut wie gar nicht zu verspüren war und in der Strophenzeit von 1815 und 1816 der Natur der Sache nach fehlen mußte. Beispiele hierfür, entweder in der Weise, daß eigenmächtige Wiederholung der Anfangsstrophen durch den Komponisten vorliegt, oder daß Text- und Sinnzusammenhänge zwischen Anfangs- und Schlußstrophen in dieser Art zum Ausdruck gebracht werden — finden sich sowohl in Kompositionen Mayrhoferscher Gedichte wie: „Philoktet" (März 1817), „Fahrt zum Hades" (Januar 1817), „Am Strome" (März 1817), „Erlafsee" (September 1817) als auch in verschiedenen Kompositionen anderer Texte.

Auch das Claudiusgedicht „Am Grab Anselmos" (4. XI. 1816) erfährt eine dem neuen Geist entsprechende Vertonung: die Melodie der 1. Strophe, welcher auch die 2. metrisch glatt zu unterlegen wäre, wird verlassen, dafür bringt die neue motivisch verwandte Melodie in der 2.

Sieh, wie liebten wir uns beide
Und so lang ich leb', kommt Freude
Niemals wieder in mein Herz"

mit dem erhellenden Einsatz in der Parallele neue Assoziationen für die Strophe selbst, als auch den wirksamen Kontrast innerhalb des Gesamtverlaufes, aus dem dann die reprisenartige Rückwendung ein der Dichtung adäquates Rücksinken in die Grundstimmung bedeutet.

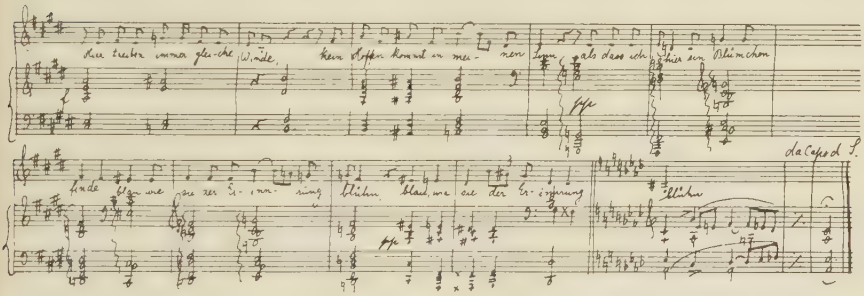
---

[31]) Man empfindet deutlich, daß Schobers Gedicht mit den Worten: „blau wie sie der Erinnerung blühn" geendigt haben muß. Das gleiche gilt vom Liede „Am Grab Anselmos" (Claudius) vom 4. XI. 1816. Die Wiederaufnahme der ersten Strophe fehlt im Originaltext.

Ähnliches findet sich allerdings schon im Höltylied „An den Mond“ vom 17. V. 1815. Auch hier ist die Rückwendung der Melodik der 1. Strophe aus dem Sinn der Einzelstelle gerechtfertigt:

„Dann lieber Mond, dann nimm den Schleier wieder
Und traur' um deinen Freund ...“

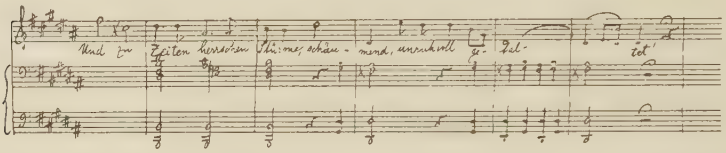
dient aber auch der Vertiefung der elegischen Grundstimmung in genialer Weise. Eine Gestaltungsart also, die in dieser Epoche Einzelfall war, wird jetzt zur herrschenden erhoben. Um aber den Unterschied der Schaffensperioden 1814 und 1816—1818 noch deutlicher zu machen, bedarf es der Betrachtung derjenigen Mittelteile, die im Gegensatz zu den schon fortgeschrittenen Formen motivisch verwandter melodischer Bildungen ebenfalls noch im Rezitativstil gehalten sind. Es sei hier nochmals auf das oben angeführte Beispiel „Am Bach im Frühling“ (Schober) verwiesen. Der rezitativische Mittelteil sieht folgendermaßen aus:



Die Ausnützung der tieferen Klavierlage für vollgriffige Akkorde, die hier mit ihrer bombastischen Wirkung zu dem anspruchslosen Sinn des Textes schlecht passen, ist bezeichnend für Schuberts damaliges Bekenntnis zum Pathos, und diese Eigenart findet sich in zahlreichen Liedern dieser Periode wieder. Den Rezitativen von 1814 fehlte diese klangliche Ausbreitung vollkommen. Damals genügte das eindrucksvolle declamato als solches zur Hervorhebung textlicher Besonderheiten; jetzt zeigt das an Stelle des früheren seccos getretene Rezitativ stark ariose Haltung, die, wie im vorliegenden Beispiel, so fast durchgehends durch neue klangliche Effekte der Begleitung unterstrichen wird. Es ist nicht schwierig, in der gesamten Produktion vom Sommer 1816 ab zahlreiche Stellen

von ähnlicher Beschaffenheit aufzufinden, die ihrer klanglichen Eigenart und ihrem instrumentalen Charakter nach auf den spezifisch Beethovenschen Largoton hinweisen.

Dieser Ton findet sich aber nicht allein in den rezitativischen Mittelteilen zyklischer Lieder, wie etwa auch im Rezitativteil des Liedes „Am Strom“ (Mayrhofer) (März 1817) mit der Wendung:

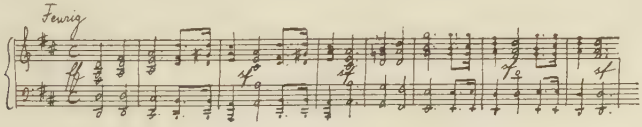


sondern beherrscht den größten Teil jenes Liedwerkes, das sich mit der Vertonung der groß gemeinten und vom Komponisten groß mitempfundenen Gedichte aus dem Freundeskreis oder verwandter zeitgenössischer Produktion befaßt („Wanderer“!). Es handelt sich hierbei in vielen Fällen um einen modischen Biedermeierpessimismus, dessen Harmlosigkeit zu erkennen Schubert damals weniger als sonst in der Lage war. Die Anregung aus Beethovens Sprache für die Komposition dieser hochgestimmten Gesänge zieht er hierbei aus bestimmten, ziemlich engbegrenzten Schaffensgebieten dieses Meisters. 1. Der Beethoven eigene „Largoton“ einiger früher Klaviersonaten (op. 2, 2, op. 9, op. 10, 3) mit vollgriffiger Ausnützung der klangvollen Tiefenlage für die Begleitung findet sich in den oben erwähnten Rezitativteilen der Lieder „Am Bach im Frühling“, „Am Strom“, weiterhin im „Lied des Schiffers an die Dioskuren“ (1816), „Auf der Donau“ (April 1817), „Philoktet“ (März 1817), „Memnon“ (März 1817), „Wandrer“ (Oktober 1816), „Thekla“ (November 1817) und anderen. Die melodische Gestaltung nach Beethovenschen Typen, wie sich in der Abhängigkeit von dessen „Humanitätsmelodie“ bereits in „An den Mond“ II (Goethe) 1815 und „Hoffnung“ (Goethe) 1815 zeigte, tritt verstärkt hervor im „Lied des Schiffers an die Dioskuren“. Ebenso deutlich als im Lied „An den Mond“ zeigt sich hier das Vorherrschen eines stimmungsbetonenden Elementes in der erwählten klanglichen Eigenart und damit romantische Umdeutung einer klassischer Haltung bewußt nachempfundenen Dichtung. 2. Es werden Anregungen benützt, die von einigen bestimmten, charakterologisch zu romantischer Ausdeutung besonders stark neigenden Werken Beethovens ausgehen: z. B. von der Klaviersonate op. 27, 2 cis-Moll, 1. Satz. Die Sprache

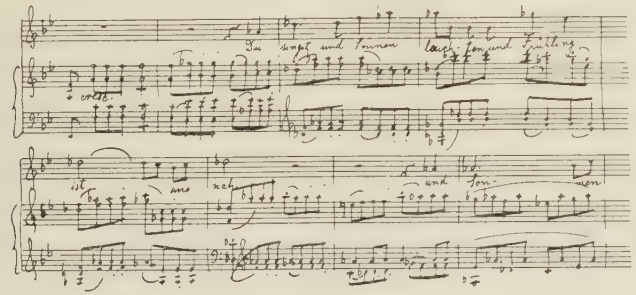
dieses Werkes ist schon in dem aus der Umgebung herausfallenden Höltylied" „An den Mond" (1815) und dann, wenngleich abgeschwächt, im Hauptteil des Liedes „Am Bach im Frühling" wiederzuerkennen.

Nachdrücklichen Widerhall hatte das Allegretto aus Beethovens VII. Sinfonie wachgerufen, ein Satz, mit dem sich Schubert aus tonartlichen und rhythmischen Ursachen besonders verwachsen gefühlt haben muß. Der gleichmäßig schlagende Rhythmus

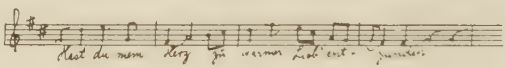
dieses Satzes zeigt, bei allen grundlegenden Unterschieden zwischen klassischer und romantischer Haltung, Verwandtschaft mit Schuberts ureigenem fatalistischem Bewegungsimpuls, so daß die gleichzeitig mit ihm aufgenommenen Beziehungen melodischer Art, die sich zwischen diesem Werk Beethovens und zahlreichern Liedern Schuberts aus dieser Zeit auftun, begreiflich werden. Es handelt sich in erster Linie um das Lied „Der Tod und das Mädchen" (Claudius) [Februar 1817], „Der König in Thule" (1816), Teile des „Wanderer" (Oktober 1816) und andere. Weiterhin ist folgender heroisch-marschartige Satz:

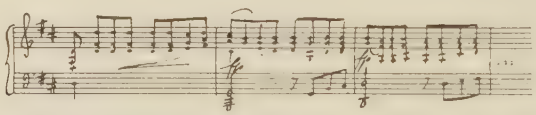


aus „Liedesend" (Mayrhofer) [September 1816] — zitiert nach der etwas veränderten 2. Fassung — nicht ohne den Marschrhythmus aus dem 1. Satz von Beethovens fünftem Klavierkonzert zu denken, ebenso wie für folgende Stelle aus dem Lied „Geheimnis. An Franz Schubert" (Mayrhofer) [Oktober 1816]



eine Anregung aus dem 1. Satz des G-dur-Klavierkonzertes op. 58 oder der Violinsonate op. 24 in F von Beethoven sehr glaubhaft erscheint. Mit den angeführten Beispielen ist die Reihe von „Beethovenreminiszenzen" noch lange nicht erschöpft; diese vollzählig darzustellen ist allerdings nicht Aufgabe der vorliegenden Betrachtung, außerdem müßte eine quellenmäßige Aufzählung der neuen Anregungen sowohl auf das Gesamtschaffen Schuberts in dieser Zeit ausgedehnt als auch die danebenstehenden Einflüsse anderer Kreise (zeitgenössische Oper), die im Liedwerk allerdings erheblich weniger bedeuten, miteinbezogen werden. Jedenfalls ergibt sich aus der Haltung der bedeutendsten Werke mit großer Deutlichkeit die Herkunft des neuen Melodiegutes aus einer Hauptquelle, nämlich der Beethovenschen Tonsprache. Stärker als alles Aufspüren melodischer Gemeinsamkeiten beweist das intuitiv die Gegenüberstellung der Kompositionen „Sänger" (Goethe) 1815 und „An die Musik" (Schober) 1817. In beiden Fällen handelt es sich um eine Apotheose der Musik. Dort erscheint ihm als Idealform ein Stilbild ausgesprochen Mozartscher Haltung, hier findet sich die unverkennbare Nachempfindung der Beethovenschen Humanitätsmelodie. Läßt sich die Ähnlichkeit im allgemeinen auch mehr im Ton des Ganzen als in formalen Teilstücken fassen, so beweist doch gerade hier die Melodieführung der Takte 11 und 13



sowie die Fassung des Nachspiels:

(vgl. wieder Beethovens Klavierkonzert op. 58 G) mit zwingender Sicherheit ein bewußtes Eingehen auf den „Beethoventon" und damit die eigene Schaffensrichtung der Zeit. Es ist verständlich, daß die Anregungen, die nach der Überlieferung (Spaun u. a.) Schubert schon früher aus Beethovens Werk empfing, erst in einer Zeit fruchtbar werden konnten, als durch äußere Umstände, die allerdings in Schuberts Entwicklung als schicksalhafte Notwendigkeit erscheinen, die Bahn zur freien Entfaltung geöffnet war. Nun trat

die Forderung, es in der großen Gestaltung dem Vorbild gleichzutun, gebieterisch an den Komponisten heran. Inwieweit Schubert dieser Forderung seinem innersten Wesen nach gerecht werden konnte, ist für die Liedproduktion auch hier wie in früheren Perioden abzulesen an dem Verhältnis zwischen Dichtung und Komposition. Dabei gibt wiederum die Art der Reaktion auf Goethesche Texte besonders klare Vergleichsmomente.

Zuvor ist es jedoch notwendig, die übrige Produktion einer Betrachtung nach allgemeinen Gesichtspunkten zu unterziehen.

Die große Anzahl durchkomponierter zyklischer und variierter Lieder — in jedem Fall großformaler Gebilde — kann als führende Produktion bezeichnet werden, weil sich an ihnen in erster Linie die veränderten Gestaltungstendenzen einer neuen Schaffensperiode aufzeigen lassen. Nicht jedoch ist mit dieser Benennung ein absolutes Werturteil in bezug auf die Reife jener Produktion gegeben. Neben großartigen Eingebungen finden sich in dieser Gruppe mehr Halb- und Schwachheiten der Konzeption als in der großen zweiten Gruppe jener Schaffensperiode, nämlich den Relikten früherer Gestaltung, den Strophenformen des Jahres 1816 und 1817. Es ist entwicklungspsychologisch eine ganz natürliche Tatsache, daß in jede neue Schaffensperiode Ausläufer der früheren hereinragen, welche die Errungenschaften jener Zeit beibehalten, womöglich noch übertreffen, aber unter Umständen (die bei Schubert fast immer als Mangel an Zielstrebigkeit der Entwicklung gedeutet werden) von den Tendenzen der neuen völlig unberührt sein können.

So finden sich bis in das Jahr 1817 hinein Strophenlieder, die der gleichen Haltung entstammen wie die Produkte der Jahre 1815 und 1816. Einesteils handelt es sich um Werke, die ihrer Sprache nach den Vorbildern des ausgehenden 18. Jahrhunderts verwandt sind, sich aber in Besonderheiten harmonischer oder rhythmischer Art von diesen wesentlich unterscheiden. Hier sei erwähnt das Lied „Liebe“ (Jan. 1817) mit eigenartiger Metrik gegen den Schluß. Anderenteils findet man ebenfalls noch auf längere Zeit hinaus ausgesprochene Stilkopien vom Geist der Uz-, Hölty- und Claudius-Vertonungen von 1815 und 1816 (erste Hälfte). Diese Miniaturen sind von staunenswerter Reife und Genialität in der Konzentration, von Ausdruck und Stimmung innerhalb des kleinsten Rahmens, die letzten, aber süßesten Früchte jener kontemplativen Kleinkunstepoche. Man betrachte etwa die schelmische Grazie der Claudius-Lieder „An eine Quelle“ (Datierung 1816, allerdings unsicher, ob der 2. Jahreshälfte angehörend), „An die Nachtigall“ (November 1816),

— den köstlichen Humor im Lied „Täglich zu singen“ (November 1816) mit der genialen Vertonung gespreizter Biederkeit, die Zartheit der Empfindung in „Phidile“ (November 1816), um zu ermessen, zu welcher Blüte diese Genrekunst gebracht war.

Weniger fremd stehen zur herrschenden Produktion diejenigen Vertreter der strophischen Liedbehandlung, die in klanglichen Momenten bereits Eigenarten der neuen Gestaltungsweise annehmen. Hierher gehören die großgemeinte, die Haltung des Gedichtes aber sicherlich zu schwer wiedergebende Komposition von „Jägers Abendlied“ (Goethe) [1816] mit den chromatischen sonoren Begleitfiguren, der „König in Thule“ [1816] (vom Zusammenhang mit dem Allegretto der 7. Sinfonie von Beethoven war schon die Rede), „Thekla“ (Schiller) [November 1817], „An die Musik“ (Schober) [März 1817] und andere. Umgekehrt läßt sich aber auch eine Einwirkung der gestaltenden Momente aus der Schaffensperiode von 1815/16 auf die großformalen Hauptwerke der neuen feststellen. Die Vorliebe für phantastische Tonarten, die nicht immer aus sensualistischen Anlässen motiviert werden kann, hat sich erhalten [32]) und bestimmt zusammen mit Eigenarten melodischer, harmonischer und rhythmischer Art das oft grandiose, oft auch seltsam bizarre und widersprechende Bild der führenden Produktion von 1816 bis 1818. So ist die Anwendung des feierlichen Des-Dur für „Memnon“ (Mayrhofer) aus dem Stimmungsgehalt des Gedichtes zu erklären, ebenso wie etwa es-Moll für „Am Grabe Anselmos“ (Claudius). Sensualistisch-rationale Deutung versagt dagegen im Lied „Philoktet“ (Mayrhofer) [März 1817], das allein mit phantastischen Tonartfolgen (gis, h, es, gis, h) die nicht sehr schwungvolle Sprache des Dichters überbietet. Auch in anderen Liedern („Am Strom“ H-Dur, „Lied des Orpheus“ Ges, „An den Tod“ H) ergibt sich die Wahl der seltenen Tonart aus Gründen, die nur erfühlt, aber aus dem Textzusammenhang nicht unmittelbar als sensualistische Reaktion erklärt werden können.

Es liegt auf der Hand, daß die Bereicherung der Klangwelt, welche sich aus der Anregung durch das Beethovensche Instrumentalwerk ergab, die schon in der vorangegangenen Epoche geäußerten Bestrebungen zur Veränderung der überkommenen Tonsprache in ihren Einzelmotiven wirksam fortsetzen mußte. So sind auch in dieser Periode noch mehr Bedeutsamkeiten, besonders harmo-

---

[32]) Daß diese Eigenart auch bei den Strophenliedern dieser Epoche vorkommt („Phidile“ Ges, „Thekla“ cis-Cis, „Alte Liebe“ [Mayrhofer] H, „Forelle“ Des) ist durch den Charakter dieser Werke als Relikte geklärt.

nischer Art, festzustellen als in der vergangenen, ohne daß es möglich wäre, sie in diesem Rahmen vollzählig aufzuführen. Das anspruchslose „Jagdlied“ vom Januar 1817 enthält, um ein sehr einfaches Beispiel herauszugreifen, zwei kräftige Modulationen aus F in die terzverwandten Tonarten As und A, die das Lied mit romantischer Farbenpracht ohnegleichen übergießen. Ebenso bedeuten die kühnen Rückungen des Liedes „Trost“ (Jan. 1817) eine unerhörte Steigerung gegenüber der Allgemeinproduktion vor Jahresfrist. Auf großformalem Gebiet entsteht aus dieser Schaffensart dann als absoluter Höhepunkt „Gruppe aus dem Tartarus“ (September 1817). Freilich ist bei diesem Werk auch noch ein anderes Gestaltungsprinzip tätig, nämlich das impulsiv-dynamische, dessen erneutes Eindringen in die Produktion im folgenden zu betrachten ist.

Für die Erkenntnis der neuen Liedepoche von 1816 bis 1818 ist von höchster Bedeutung die Tatsache, daß eine Gestaltung aus durchgeführtem rhythmischen Bewegungsimpuls als Entwicklungsziel nicht in Frage kommt. Ähnlich wie gegen Ende der Jahre 1814 und 1815 bricht diese Gestaltung mit intuitiver Gewalt in den Kreis des unter ganz anderen Gesichtspunkten Geschaffenen ein, und zwar wieder in der Komposition eines Goetheschen Gedichtes, des „Schwager Kronos“ von 1816. Aus der Tatsache, daß dieser unerhörte Wurf vereinzelt dasteht, ist zu ersehen, daß die impulsive Gestaltung, die sich als eigentliche Emanation romantischen Weltgefühls erwies, auch in der neuen Schaffensperiode noch nicht bewußt gepflegt wird. Erst aus ungewöhnlicher Erregung der schöpferischen Kräfte, die auch hier wie in allen bisherigen Fällen von einem Gedicht Goethes hervorgerufen wird, entsteht die Komposition. Nun gibt aber die Grundverschiedenheit einer impulsiv gestalteten Schöpfung wie „Schwager Kronos“ von der herrschenden Produktion hinreichenden Aufschluß über der letzteren Eigenart. Ihre Tendenz erweist sich im Gegensatz zur impulsiven Gestaltung als bewußtes Streben nach klassischer Haltung und klassischer Formung. Ein Vergleich der Kompositionen von „Schwager Kronos“ und „Ganymed“ möge dies verdeutlichen.

Die Gestaltung des Liedes „Schwager Kronos“ übernimmt ein symbolisierendes Bewegungsmotiv, das, wenn es auch im zarten Mittelteil:

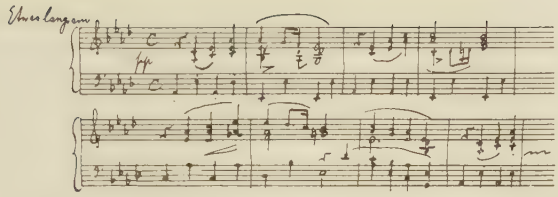
„Seitwärts des Überdachs Schatten“ bis
„Diesen frischen Gesundheitsblick“

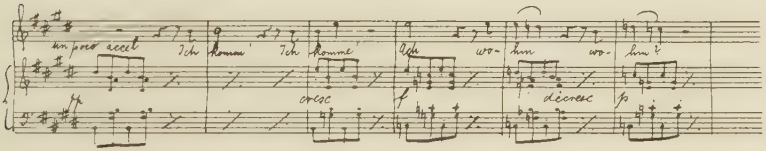
gemäßigter ausschwingt, doch von Anfang bis Ende durchgehalten wird.

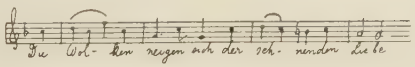
Allerdings weist die Bewegungsform gegenüber früheren und späteren Werken dieser Art eine Variabilität der rhythmischen Erscheinung auf, die es ermöglicht, auf den Charakter der Einzelstelle mehr als in anderen Fällen einzugehen. So bedeutet die Fanfarenstelle bei „Töne Schwager ins Horn" streng genommen eine Unterbrechung der eigentlichen Grundbewegung (durchgehende Achtel), wirkt aber im Fluß des Ganzen als Höhepunkt der Steigerung durchaus im Sinne des Bewegungszuges und damit der dynamischen Gestaltung des Werkes. So verbindet sich in dieser Komposition der Grundzug romantischen Weltgefühls, das fatalistische Moment einer unabhängig vom Schöpferwillen gestaltenden Bewegungsdynamik, mit einer klassischer Haltung entsprechenden Freiheit der Gestaltung, die sich hier in der besprochenen eigenpersönlichen Abwandlung der Bewegungsformen ausspricht. Dem romantischen Fatalismus als gestaltender Kraft hält nur und n u r hier ein gegensätzlich-klassisches Gestaltungsprinzip die Waage, ein Umstand, der in allen späteren Schöpfungen gleichen Charakters, als der endgültige Ausbruch der Romantik vollzogen ist, nicht mehr festgestellt werden kann. Die Frage, wieweit diese Komposition mit der Haltung des Gedichtes übereinstimmt, ist in diesem Fall somit schwieriger zu lösen als anderswo, und man wird, je nachdem man der kontinuierlichen Bewegung oder deren Variabilität ausschlaggebende Bedeutung gibt, zu entgegengesetzten Resultaten kommen. Aus der Verschiedenheit mit andersgearteten Bestrebungen der Zeit wird man allerdings dem impulsiven Moment den Vorrang zugestehen und damit doch die romantische Wesensart des Werkes eindeutig feststellen müssen.

Im Gegensatz hierzu erscheint in der Komposition des Goetheschen „Ganymed" (März 1817), die sich formal als Anlehnung an die Großform der Opernarie mit angehängtem Schlußallegro gibt, ein typischer Vertreter der neuen Produktion von 1816/17.

Schon die großangelegte Ballade vom Herbst 1816 „Lied des Orpheus", als er in die Hölle ging (Jacobi) hatte diese Form gezeigt, ähnlich den allerersten Monodien aus der Zeit vor 1814; konnte dort die Anregung nur im allgemeinen als von zeitgenössischer Produktion ausgehend bezeichnet werden, so lassen sich im „Ganymed" sowohl in der melodischen Gestaltung des Anfanges als auch in der „Stretta" wiederum klangliche Gemeinsamkeiten mit Beethovens Sprache aufzeigen. Man beachte zu Beginn des Vorspiels den bekannten dreimaligen Sequenzanstieg:



und insbesondere zu Beginn der „Stretta“ die Ähnlichkeit mit der entsprechenden Stelle in der großen Leonorenarie des „Fidelio“, an die sich das folgende Beispiel auch tonartlich anschließt:

Aus diesen Feststellungen wird die Richtung des gestaltenden Willens für diese Komposition deutlich. Mit ungeheurer Intensität (das Einspannen der frei schweifen wollenden Melodie bei „mit tausendfacher Liebeswonne“ besagt es) wird hier um die klassischen Vorbildern ebenbürtige Gestaltung gerungen; als Ergebnis erscheint ein typisches Werk der Frühromantik mit den charakteristischen Kennzeichen eines solchen: Einzelheiten harmonischer, melodischer und rhythmischer Art. Hierfür sind einmal die Tonartverhältnisse im großen bezeichnend (As, Ges, E, F), weiterhin die stimmunggebende Vertonung von „Ruft drein die Nachtigall“, dann Ausbiegungen der Melodik,



metrische Verkürzungen von Viertaktgruppen und anderes. Es ist klar, daß hier Gedicht und Komposition sich noch weniger entsprechen als bei „Schwager Kronos“. Der Dichter nähert sich rhapsodischer Form mit der Haltung des seiner gestaltenden Persönlichkeit immer bewußten Klassikers, der Komponist hebt mit dem Ringen um klassische Gestaltung gerade den improvisatorischen Zug der Dichtung auf, ohne indes seine Wesensart als Romantiker verleugnen zu können. Der Charakter dieses Werkes offenbart

ganz im Gegensatz zu „Schwager Kronos“ einen unglückseligen Zwiespalt in der Gestaltung. Trotz gewollter formaler Bändigung zerfällt es in Einzelheiten und die Intensität wirkt hypertrophisch; hier, wo der Komponist klassischer Haltung äußerlich so nahe scheint, ist der Abstand vom angestrebten Ziel um so deutlicher. Damit wird dieses Lied Symbol für die Bestrebungen der gesamten Schaffensperiode seit dem Sommer 1816. Das hochgespannte Wollen dieser Zeit mußte fehlschlagen, weil es auf Voraussetzungen einer primären Schaffenshaltung gründete, die von Schuberts ureigenem Wesen grundverschieden war. „Schwager Kronos“ hingegen war als einziges Werk in reiner Gestalt dieser Ureigenart des Romantikers als Intuition in einer Zeit entsprungen, da das bewußte Streben in entgegengesetzter Richtung verlief. Streckenweise impulsive Gestaltung jedoch (wie sie schon gegen Ende 1815 in größeren Monodien und verschiedenen Strophenliedern beobachtet wurde) findet sich auch in dieser Epoche wieder und drängt aus dem unterbewußten in das bewußte Schaffen in steigendem Maße auf. Auch im „Ganymed“ sind mindestens zwei Strecken impulsiver Gestaltung festzustellen: einmal der 27 Takte enthaltende schreitende pizzicato-Rhythmus des Basses und anschließend die ca. 21 Takte durchgehaltene vogelrufartige Bildung mit der synkopierten Baßbegleitung. Diese Teile sind aber nun eingesprengt in eine Gestaltung nach klassischem Vorbild und machen eo ipso das Bestreben des Komponisten illusorisch. Die Einwirkungen der dynamisch-impulsiven Gestaltung sowohl innerhalb der großformalen Liedwerke als auch der strophischen, beziehungsweise variiert strophischen Liedkomposition zeigen sich bereits in verschiedenen Liedern von Anfang Januar 1817.

So von datierten Liedern z. B. in der durchgehaltenen „zuckenden“ (vgl. Text) Bewegung des Strophenliedes „Wie Ulfru fischt“ (Mayrhofer) [Jan. 1817] oder in den klopfenden Triolen von „Schlaflied“ (Mayrhofer) [Jan. 1817]. Das letztere Strophenlied hat sogar einen Mittelteil („Der Knabe kommt und staunt und weilt“), der mit seinen liegenden Oberstimmen in der Begleitung ganz den Mittelteilen durchkomponierter Lieder von dynamischer Gestaltung nachgebildet ist. Die Art der Mittelteilbehandlung (als „gemäßigtes Ausschwingen“) findet sich auch umgekehrt in Liedern, deren Hauptteil nach anderen Gesichtspunkten gestaltet ist. So verrät im „Alpenjäger“ (Mayrhofer [Jan. 1817] das gemäßigte Ausschwingen bei „Er ist der fernen Lieben“ bis zur Reprise des Hauptteils die im Unterbewußtsein schaffende romantische Gestaltungskraft. Ähnliche Eigenschaften berechtigen ferner das Lied

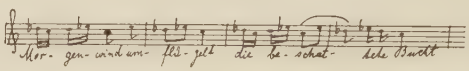
„Die Berge“ (Schlegel), das die G.A. auf Ende 1815 verlegt, das aber dem Ton nach zu den Schöpfungen der Zeit nicht passen will, in die neue Schaffensperiode (1816—1818) zu legen. Auch der „Schmetterling“ (Schlegel) [G.A.: 1815] verlangt wegen der Eindringlichkeit seiner dynamisch zu fassenden Begleitung spätere Datierung, vielleicht in die Nähe von „Hänflings Liebeswerbung“ (April 1817). Scheibler kommt aus stilistischen Gründen ebenfalls zu einer Umdatierung dieser Lieder, er verlegt sie auf 1820.

Von „Ganymed“ (März 1817) war in diesem Zusammenhang schon die Rede, ferner müssen genannt werden: Teile von „Uraniens Flucht“ (Mayrhofer) [April 1817], „Gruppe aus dem Tartarus“ (Schiller) [September1817], „Der Kampf“ (Schiller) [November 1817], „Der Knabe in der Wiege“ (Ottenwalt) [1817], mit charakteristischem Mittelteil, „An den Mond in einer Herbstnacht“ (Schreiber) [April 1818] und „Einsamkeit“ (Mayrhofer) [Juli 1818], das sich aus Teilstrecken zusammensetzt, deren Verlauf von verschiedenen Bewegungsmotiven bestritten wird. Die Einwirkung dynamischer Gestaltung machen das Bild dieser Produktion notwendigerweise uneinheitlich und charakterisieren diese Epoche als Übergang in die eigentliche Reifezeit, in welcher die dynamische Gestaltung zur führenden erhoben wird.

Außer diesen Liedern sondert sich der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung eine weitere Gruppe solcher Werke ab, die sich im Ton von der gesamten Produktion grundlegend unterscheidet. Diesen Liedern fehlt nämlich das eigentliche Kennzeichen frühromantischen Schaffens, die Anlehnung an die Sprache klassischer Vorbilder vollständig. Es fehlt ihnen sowohl die Verbindung zur Liedkunst des 18. Jahrhunderts, die man an den Gebilden des Jahres 1815/16 bei allen Veränderungen, die sich auf Einzelfaktoren erstrecken, wahrnehmen konnte, noch lassen sich spezielle Anregungen aus Beethovens Instrumentalwerk oder anderer Vorbilder nachweisen. Sie bringen vielmehr den neuen Ton in Schuberts Liedwerk hinein, der im allgemeinen erst als Signum des Romantikers betrachtet wird, den des naturhaften Stimmungsliedes. In diesen Begriff läßt sich nun alles einfangen, was an besonderen Tönungen in der bisher gehörten Klangwelt, die auf anders geartete Vorbilder zurückging, noch nicht zu vernehmen war. Also nicht nur, um als hervorragendstes Beispiel den „Abschied“ von Mayrhofer (Sept. 1816) zu nennen, die einzigartige „Freiluftmusik“ dieses Liedes, sondern alles, was an Melodiebildung zum erstenmal Klänge aus der österreichischen Heimaterde brachte (vgl. die Melodik des Wiegenliedes „Schlafe, süßer

holder Knabe" vom November 1816) und damit die Umwelt im weitesten Sinn als gestaltenden Faktor in den Werkkreis einführte. Mit der Erkenntnis einer Anzahl von Liedern dieser Zeit als Trägern dieses neuen Tones ist die Brücke zu einem Teilgebiet des vollgereiften romantischen Liedschaffens, dessen Hochblüte in den Müllerliedern von 1823 zu erblicken ist, geschlagen.

Das Lied „Abschied" steht in dem Erfassen dieses neuen Naturtones ohne Vorbild da. Die Bezeichnung „Nach einer Wallfahrtsarie" legt einen Vergleich mit dem Trio des Scherzos der 7. Sinfonie von Beethoven nahe. Die Art und Weise, wie demgegenüber bei Schubert alles auf den sinnlichen Klang eingestellt ist, offenbart sich in dieser Zeit nirgends so deutlich als hier; der Charakter der absteigenden, im Klang verschwimmenden Terzen des Anfangs (man betrachte auch die Oktavierung!) kann nicht anders als romantischer Naturalismus genannt werden. Die primitive Melodik mit dem begleitenden Hornsatz offenbart bereits eine neue Art von Genrekunst, eben jene, der das naturhafte Stimmungslied als eigentlich romantisches Erzeugnis kontemplativen Charakters entspringt. Zeigt somit dieses Lied seine neue Wesensart in eindeutiger Weise, was sich übrigens auch aus dem Vergleich mit der Komposition des korrespondierenden Gedichtes „Rückweg" (Sept. 1816) offenbart, das den gemäßigten Ton des frühromantisch gefärbten Strophenliedes anschlägt, — so sind andere Werke, besonders solche großformaler Bildung, nur streckenweise von dem neuen Ton erfüllt. So etwa das Goethelied „Auf dem See" (März 1817) in seinem Schluß-„Allegro" — (auch hier zeigt sich die formale Beziehung zur Stretta der Opernarie) — mit ausgesprochener Lokalfärbung bei der Stelle (zitiert aus der zweiten Fassung!):



Ein bewußtes Wegwenden vom Pathos klassischer Melodik zu dem neuen „Freiluftton" des Naturliedes findet sich am Schluß des großen Mayrhofergesangs „Einsamkeit" (Juli 1818). Wenn diese neuen Klänge auch hier und da modisch gefärbt erscheinen (z. B. der etwas maniriert klingende Wechsel von großer und kleiner Sext bei „ihn betrübte"), so liegt das vielleicht an einer besonderen Eigenart der Produktion des Jahres 1818, von der noch die Rede

sein muß. Aber im großen und ganzen wird in der Übergangszeit [33]) der neue führende Ton der Schubertschen Vollromantik, der von 1819 an den kontemplativ gestalteten Teil des Liedschaffens beherrscht, bereits wirksam vorbereitet.

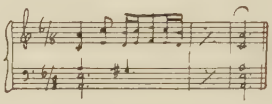
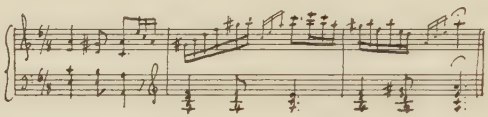
Versucht man, die Werke dieser Übergangsepoche in chronologischer Folge den in obiger Allgemeinbetrachtung konstatierten Gruppen von führender (gegenwärtiger) zukunftweisender und der Vergangenheit (Relikte) angehörender Produktion zuzuteilen, so läßt sich wiederum feststellen, daß in dieser Zeit Gestaltungstendenzen verschiedenster Art mehr als in anderen Perioden unvermittelt nebeneinanderstehen.

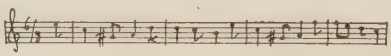
So beginnt die neue Schaffensepoche mit der pathetischen großgemeinten Komposition von Mayrhofers „Liedesend" (Sept. 1816), die man nur mit dem im Juni desselben Jahres komponierten, im Klang dünn gehaltenen „Fragment aus dem Äschylos" zu vergleichen braucht, um hier den Beginn einer neuen Stilperiode festzusetzen. Es folgen darauf die ähnlich gehaltenen 2 Fassungen von „Lied des Orpheus" (J. G. Jacobi) vom September 1816 und neben ihnen steht das nie gehörte Töne anschlagende Lied „Abschied" (Sept. 1816), dessen Neuheit nicht nur dem für Mayrhofer ungewöhnlich naturfrohen Text zu verdanken ist. Es war schon darauf verwiesen worden, daß sich das korrespondierende Lied „Rückweg" (Sept. 1816), dessen Komposition man wohl in unmittelbare zeitliche Nähe setzen kann, durchaus im Rahmen eines frühromantischen Liedes mit sehr gebändigtem „Klassikerton" vom Typus „1815" hält.

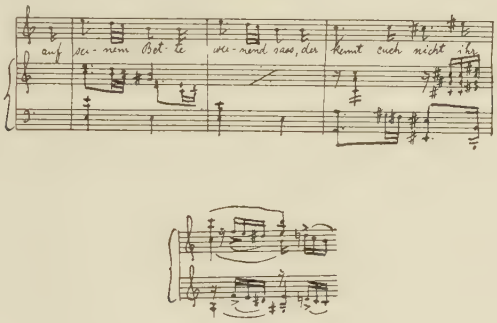
Unvermitteltes Nebeneinanderstehen alter und neuer Bestrebungen zeigt sich weiterhin auf den ersten Blick an den Doppelfassungen der Harfenspieler- und Mignongesänge (Goethe), die in den September 1816 fallen. Bei der 1. Komposition von „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" (September 1816, G.A. Serie XX, Nr. 256) handelt es sich um ein Strophenlied, das seinem Charakter nach in der zeitlichen Umgebung, in der es steht, als Relikt gewertet werden muß. In der Tat hat es auch die größte Ähnlichkeit mit dem am 13. November *1815* komponierten „Wer sich der Einsamkeit ergibt"

---

[33]) Auch Scheibler und Paul Mies bezeichnen sie ähnlich; jener aus einer einfühlenden Gesamtbetrachtung, dieser vorwiegend nach Ergebnissen formalanalytischer Art.

(G.A. Serie XX, Nr. 173) sowohl nach Tonart, Metrik und melodischer Bildung. Waren bei dem früheren Lied Exotismen festgestellt worden, so ist das gleiche vom Strophenlied von 1816 zu sagen. Die Nachspiele beider Lieder gleichen sich ebenfalls im Ton in auffallender Weise. Das Harfnerlied von 1815 schließt ab:

Das Nachspiel des Liedes von 1816 zeigt den gleichen melancholischen Charakter einer exotischen Wendung:

Schon bei Besprechung des ersten Liedes war erwähnt worden, daß dieser aus Anregungen ausländischer Nationalmelodik gewonnene Ton in Schuberts Liedschaffen schon früh mit Texten sehnsüchtig-romantischen, oder wenigstens so aufgefaßten, Charakters in Verbindung tritt im Gegensatz zur klassischen Rezeption des fremden Melodiegutes, der entweder bewußtes Experiment oder eine Art von höherem Spieltrieb zugrunde liegt. In zeitlicher Folge muß diesem „Sehnsuchtston" als erster melodischer Gestaltung ohne unmittelbare Beziehung auf klassische Vorbilder der Liedkomposition sogar der Vorrang eingeräumt werden gegenüber dem „Naturton" der späteren Stimmungslieder. Die Wiederaufnahme dieser Melodik ist jedoch nicht auf dieses eine Beispiel beschränkt, sie durchzieht vielmehr sämtliche Harfnergesänge, die sich somit als Produkte verschiedener Stilepochen in erster Linie nach formalen Gesichtspunkten scheiden lassen, und taucht im September 1817 im Lied „Atys" (Mayrhofer) für den Ausdruck schwärmerischer Sehnsucht erneut auf. (Auch in dem im Revisionsbericht der G.A. mitgeteilten ersten Entwurf zum Harfenspieler III („Wer nie sein Brot") Serie XX Nr. 256 ist er zu finden):



Die großangelegte durchkomponierte (d. h. zyklisch variierte) Komposition des gleichen Gedichtes vom September 1816 (Serie XX Nr. 257) ist dagegen als ungleich anspruchsvolleres, mit deutlichen Instrumentalismen der Begleitung ausgestattetes kennzeichnendes Werk der Periode 1816/18 anzusehen. Hierfür seien 2 Stellen als Beispiele angeführt:

In ähnlichem Verhältnis stehen die beiden Kompositionen von „Nur wer die Sehnsucht kennt" (G.A. Serie XX Nr. 259 und 260) vom September zu den anspruchslosen (allerdings bereits differenzierter als die Harfnerlieder gestalteten) 2 ersten Fassungen des gleichen Textes vom 18. Oktober 1815.

Die in der Gesamtausgabe mit September 1816 bezeichneten endgültigen und als op. 12 veröffentlichten Kompositionen gehören in Wahrheit in das Jahr 1822 [34]), also in eine Zeit, in der sich im Liedschaffen der Durchbruch zu rein romantischer Gestaltung bereits vollzogen hat, fallen somit aus dem Rahmen dieser Betrachtungen heraus. Hier verrät einerseits die Konsolidierung und Differenzierung des schon in den frühen Gebilden konstatierten Idealtones für den Ausdruck sehnsüchtiger Empfindung zugleich mit dem Abstreifen des klassischen Pathos, das die Komposition aus der 2. Jahreshälfte von 1816 noch kennzeichnet, daß diese Lieder nicht mehr in das Schaffensgebiet von 1816 bis 1818 hineingehören.

Von den in der G.A. an das Jahresende gelegten undatierten Liedern ergeben sich Zweifel höchstens für das Duett „Nachtgesang: Licht und Liebe" (Collin), das seiner Melodik nach weder

[34]) O. E. Deutsch: Franz Schuberts Briefe und Schriften S. 38.

als Relikt der Strophenliederzeit von 1815/16 zu betrachten ist, noch formal der führenden Produktion von 1816 bis 1818 zuerkannt werden kann. Aus seiner Eigenart als Vertreter sinnlich-wohlklingender Gesellschaftskunst der Romantik wäre die Datierung wesentlich später, vielleicht als Gelegenheitswerk der 20er Jahre zu legen. Hingegen erscheint das Zusammenlegen der Stilkopien gegen Ende 1816 in Anlehnung an datierte Werke dieser Art ebenso berechtigt wie die Datierung des einzigen dynamisch-impulsiven Werkes „Schwager Kronos" nach Analogie mit „Gretchen" und „Erlkönig" als krönender Abschluß der nicht weniger glanzvollen Jahresarbeit von 1816.

Dem Jahr 1817 gehört dann, wie schon besprochen, als kennzeichnende Produktion das großformale Liedwerk an, auf dessen hervorragendste Schöpfungen bereits im allgemeinen Teil eingegangen wurde. Der neue Naturton, der bereits September 1816 in „Abschied" überzeugend angeschlagen war, wird allerdings erst im März 1817 wieder aufgenommen in der Komposition des Goetheschen Gedichtes „Am See". In diesem Werk sind außerdem noch Bestrebungen nach großformaler, also in dieser Schaffensperiode klassisch aufzufassender, mit Strecken dynamisch-impulsiver, d. h. romantischer Gestaltung gemischt. Hauptmoment für die Beurteilung des Werkes als romantische Umdeutung eines klassischen Gedichtes bleibt jedoch der ausgesprochene stimmunggebende Naturton, der über dem Ganzen liegt und der auch die wichtige, Goethes Haltung deutlich verratende Stelle:

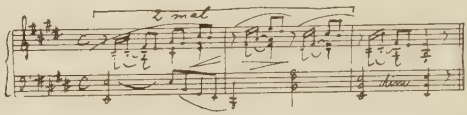
„Weg du Traum, so gold du bist,
Hier auch Lieb und Leben ist!"

als richtunggebendes Moment für die Komposition außer acht läßt.

Dieses Eindringen eines neuen Naturgefühls läßt sich außerdem auch an der 2. Komposition des Liedes „Die Einsiedelei" (Salis) vom Mai 1817 gegenüber der ersten vom März 1816 verfolgen. Die neue Komposition, die sich nach der formalen Seite als Strophenlied gegenüber der ersten nicht unterscheidet, zeigt sich gleichwohl im Ton viel gedämpfter, intimer und stimmungsmäßiger als die erste unbekümmert und hell loswirbelnde Fassung; ein Zeichen, daß Schubert hier schon als Vollromantiker auf die Waldesbilder des Textes reagiert, die für den Dichter als Angehörigen eines sehr gemäßigten Sturmes und Dranges zweckbestimmten Sinn und Manifestation modischer, an Rousseau genährter Denkweise haben. Weist in diesem Falle die 2. Komposition ein und desselben Gedichtes in der Textumdeutung bereits neue Haltung auf, so ist

eine andere Doppelfassung des Jahres, die 2. Komposition von Salis „Das Grab“ (Juni 1817) charakteristisch für die Bestrebung nach großformaler Ausdehnung. Das Nachspiel dieses ohnehin modulatorisch sehr zerrissenen Liedes mit jäher Dynamik und pathetischem Largoton wirkt durchaus unorganisch dem Strophenlied aufgeklebt und macht aus dem Werk ein eigenartiges Zwitterding gegenüber der prachtvoll präzisen 1. Komposition, wie es sich nur in einer Übergangsperiode aus letzter Bemühung nach klassischer Haltung finden läßt. An Liedern von dynamisch-impulsiver Haltung in Reinform fehlt es in diesem Jahre. Zwar hat die Gesamtausgabe das Lied „Der Strom“, einen typischen Vertreter jener Gestaltungsweise neben das im Juni 1817 komponierte „Das Grab“ (Salis) gestellt, doch ist die Richtigkeit jener Einreihung zu bezweifeln. Vielmehr scheint das Lied in die Zeit der ersten Reife (nach 1818) zu gehören, als Schubert die impulsiv-dynamische Gestaltung bewußt und — ein solcher Fall scheint hier gegeben — auch bereits mit einer gewissen schablonenhaften Manier anwendet. Das Lied in die Zeit des Ringens um klassische Haltung hineinzulegen, erscheint aber auch deswegen verfehlt, weil sich in dem banalste Vergleiche darbietenden Gedicht kein einziger Zug findet, der Schubert zu einer unbewußten Gestaltung im genannten Sinn angeregt haben könnte, wie dies bei den entsprechenden Goethe-Gedichten der Fall war. Aus dem gleichen Grunde läßt sich auch über die Datierung des Liedes „Blumensprache“ (Platner) für 1817 streiten.

Die Produktion des Jahres 1818 entbehrt einer bsonderen Profilierung etwa als Gegensatz zu den Bestrebungen des vorhergehenden Jahres durchaus. Sie stellt sich einerseits als Fortsetzung der nach klassischen Gestaltungsidealen im großformalen Sinn ringenden Liedkunst des Vorjahres dar (siehe „Auf der Riesenkoppe) (Körner) [März 1818], „An den Mond in einer Herbstnacht“ (Schreiber) [April 1818], ist aber ebenso wie diese mit neuartigen Tendenzen (Strecken impulsiver Gestaltung, Naturton) durchsetzt. Hierbei war auf das Sammelwerk dieser Gestaltungsmomente: „Einsamkeit“ (Mayrhofer) schon verwiesen worden. Auch das „Grablied für die Mutter“ mischt als echtes Produkt der ausgehenden frühromantischen Periode konventionelle, der Klassik nachempfundene Züge im Mittelteil mit einem Nachspiel (in H-Dur!) von intimen, „romantischem“ Klangreiz. Als unterscheidendes Merkmal der Liedkunst des Jahres 1818 gegenüber den ernsten Willen zur großen Gestaltung zeigenden Werken im Vorjahr läßt sich das Eindringen modischer Wendungen feststellen. Es unterliegt keinem

Zweifel, daß diese Einflüsse aus der Musikübung der aristokratischen Umgebung im Schlosse Zélesz, dem ersten ungarischen Aufenthalt Schuberts stammen, Einflüsse, die auch das instrumentale Schaffen im Gegensatz zu den unerhört neuen Eingebungen in der Klaviermusik des Jahres 1817 teilweise ungünstig beeinflussen (vierhändige Klaviersonate op. 30 in B, Variationen). In den Liedern von 1818 macht sich das modische Beiwerk bemerkbar einesteils in Anklängen der Begleitung an den virtuosen Klavierstil (vgl. in „Abendrot" [Nov. 1818] die an Webers Klaviersonate in C op. 24 allerdings mehr im Ton als in der Brillanz erinnernde Figur):

andernteils in einer stellenweise auffallend unpersönlichen, weich schwärmerischen, ariosen Melodik wie z. B. in „Blondel zu Marien", „Litanei" und dem Es-Moll-Teil der „Einsamkeit". Diese Züge sind aber letzten Endes für die Beurteilung der Gesamtproduktion dieses Zeitabschnittes nicht entscheidend. Die letzten Lieder des Jahres gehören bereits nach Ton und Haltung zu den eigentlichen romantischen Liedern der Reifezeit, unter ihnen als bedeutendstes „Blanka" (Schlegel), das den in den Harfnerliedern und „Atys" angeschlagenen „Sehnsuchtston" mit verfeinerter Differenzierung der Melodik aufnimmt.

Mit dem Abschluß des Jahres 1818 ist die Epoche frühromantischen Musizierens in Schuberts Liedkomposition beendet. Als allgemeines Charakteristikum dieser Schaffensperiode war die Übernahme der klassischen Tonsprache in weitestem Umfang unter wechselnd starker Veränderung der Einzelfaktoren bezeichnet und es waren drei Abschnitte innerhalb dieser Entwicklungszeit festgestellt worden, die sich sowohl nach Einflußsphären als in der Art der Reaktion des Komponisten auf diese wesentlich unterschieden. Der erste Abschnitt (von 1811 bis Ende 1814) ergab, soweit sich das trotz mangelnder Festigung der Ausdrucksformen konstatieren ließ, unmittelbarstes Anknüpfen an begeistert verehrte Vorbilder neben deutlicher Ablehnung vergangener Kunstideale. (Angriff auf die Strophenform in den Matthissonliedern von 1814.) Der 2. Abschnitt (von Ende 1814 bis Mitte 1816) verweilte in gleichen Einflußsphären (Mozart und Epigonen, speziell Gesellschaftslied des ausgehenden 18. Jahrhunderts), wandelt sich aber aus wieder-

anerkennender und bedingungsloser Aufnahme der früher abgelehnten Strophenform zur Beschränkung der idealen Liedform einer vergangenen Generation auf Gedichte, die dem Nachgeborenen in besonderem Grade den Geist eben dieser Vergangenheit zu repräsentieren schienen. In den sich ergebenden Stilkopien vornehmlich des Jahres 1816 entstand so einerseits eine Umdeutung der Empfindungswelt des 18. Jahrhunderts ins Genrehafte, während andererseits die schon in den ersten Anfängen beobachtete Zersetzung der Elemente bei den Kompositionen ohne diese ausgesprochen genrehafte Haltung ihren Fortgang nahm.

Der 3. Abschnitt (von Mitte 1816 bis Ende 1818) unterschied sich vom zweiten durch die Veränderungen des bisherigen Klangbildes, die das Erlebnis der Beethovenschen Tonsprache sowohl ihrer Haltung als der Einzelheiten nach mit sich brachte, und glich der ersten insofern, als die Beziehungen zum Liedideal der Vergangenheit wieder abgebrochen, d. h. endgültig auf archaisierende Genrekompositionen für entsprechend empfundene Dichtungen beschränkt wurden. Stärker als in anderen Epochen trat aber nun, teils als natürliche Folge künstlerischer Reife, teils wohl auch auf äußere Anregungen aus der neuen Umgebung ideal- und hochgestimmter Menschen, die Forderung an Schubert heran, dem Vorbild Beethoven, dessen Gesamtschaffen nun das Liedwerk beeinflußte, nicht nur in Einzelheiten klanglicher Art, sondern in der gestaltenden Haltung nachzueifern. Diese Forderung fiel jedoch in eine Zeit, in der sich sowohl die Einzelmomente der Schubertschen Tonsprache als auch die Einstellung zum Text überhaupt nach der Seite teils fatalistisch-impulsiv-, teils naturhaft-kontemplativ-romantischer Umdeutung stark verändert hatten. So mußte sich ein Zwiespalt zwischen klassisch gerichtetem Formungswillen und tatsächlich Gewordenem ergeben, der sich besonders in solchen Fällen deutlich zeigte, wo Schubert einen Text von klar erkennbar klassischer Haltung, wie ihn Goethes Lyrik darbot, seiner romantischen Wesensart entgegen in adäquater Weise komponieren wollte. So erklärt es sich, daß Lieder wie „Ganymed“ bei aller Ergriffenheit, die das Ringen um klassische Haltung bei dem Wissenden auslöst, im höheren Sinn unbefriedigt lassen. Anders steht es dagegen mit denjenigen Kompositionen Goethescher Texte von impulsiv-dynamischer Gestaltung (wie „Gretchen“, „Erlkönig“ und „Schwager Kronos“), die ihrer Haltung nach als ausgesprochen romantische Vertonungen ebenfalls mit der des Dichters differieren.

Dieser Zwiespalt zwischen Dichtung und Musik wird hier a priori paralysiert durch die absolute Konsequenz einer grundver-

schiedenen Gestaltungsweise, zu deren Entstehung keine Spur von bewußtem Kunstwollen hinführt. Das Wesen dieser Lieder und ihre Gestaltung aus einer Hochspannung romantischer Intuition erklärt einmal ihre Beschränkung als Reinform in den drei Abschnitten frühromantischer Produktion auf je ein Goethegedicht, das dem jungen Komponisten zum stärksten Erlebnis wurde, dann aber auch die Tatsache, daß für adäquate Gedichte Goethes, die sich als Vorlagen zur Komposition gerade im 3. Abschnitt seines frühromantischen Schaffens häufen (mit der einzigen Ausnahme „Schwager Kronos" 1816), die dynamisch-impulsive Gestaltung in dieser Zeit intensivsten Bemühens um klassische Haltung nicht herangezogen wurde.

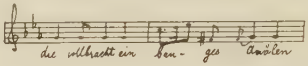
Wenn nun in der Liedproduktion des Jahres 1819 wiederum ein Vertreter dieser Gestaltung in Reinform erscheint, verdient dieser Umstand höchste Beachtung, um so mehr, als es sich jetzt um die Vertonung einer Dichtung aus dem Geist des 18. Jahrhunderts handelt: dem matthissonisch angehauchten, mit Zügen geistlicher Rührseligkeit versehenen Gedicht: „Abendbilder" von J. P. Silbert.

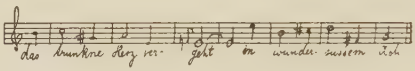
Der Text und die Komposition waren bereits im Zusammenhang mit „Gretchen am Spinnrade" und den frühen Matthissonliedern von 1814 erwähnt worden und die unterschiedliche Vertonung des für die empfindsame Dichtung charakteristischen Mittelteils hatte die Stilwandlung deutlich gemacht. Die Komposition einer Dichtung von empfindsam-erbaulicher Tendenz als Bewegungsablauf in romantisch-fatalistischem Sinn muß somit als stärkstes Bekenntnis zu romantischer Haltung angesehen werden, ein Bekenntnis, das im Gegensatz zu den früheren Goethe-Kompositionen dieser Art als durchaus bewußte Manifestation des romantischen Weltgefühls zu gelten hat. Gerade bei dem mangelnden Eigenwert der Dichtung, für den Schubert seinem literarischen Verständnis nach nicht blind gewesen sein konnte, wird deutlich, daß Schubert von nun an den zu vertonenden Texten seine eigene Auffassung gegenüberstellt, dergestalt, daß der Text oftmals nur Folie für die Aussprache dieses den Komponisten bewegenden romantischen Weltgefühls wird. So eröffnet das Lied „Abendbilder" vom Februar 1819 die Reihe von Liedkompositionen von impulsiv-dynamischer Gestaltung, die für die Reifezeit charakteristisch ist. Eine Wertung dieser Gebilde ist hierbei allerdings auf die Dauer nicht zu umgehen. Von den großartigen romantischen Goethe-Umdeutungen der ersten Jahre geht die Linie abwärts zu Kompositionen, bei denen die dynamische Gestaltung oftmals einem bloßen Abreagieren fatalistischer Gefühlsmomente ohne zwingende Notwendig-

keit entspringt (man vergleiche hierzu verschiedene Scott-Lieder von 1825 oder die oben besprochene Seidlsche „Sehnsucht"!), mithin die Diskrepanz von Dichtung und Musik seltsam bizarre Wirkungen hervorruft. Auch läßt sich nicht leugnen, daß die Anwendung dieses Gestaltungsprinzips in der Reifezeit hier und da bereits maniristische Züge eines zum sicheren Besitz gewordenen Personalstiles aufweist. (In diesem Zusammenhang wurde auf die von der G.A. auf 1817 verlegten Lieder „Der Strom" und „Blumensprache" verwiesen.) Indes soll hier von einer Stilkritik der Reifezeit abgesehen werden. Es war lediglich zu betonen, daß mit dem erneuten Auftreten dynamisch-impulsiver Gestaltung, die von 1819 ab auf Texte verschiedenster Haltungen angewendet wird, die Reifeperiode des Romantikers Schubert im Liedschaffen beginnt. Aber noch ein zweiter Umstand berechtigt dazu, die Produktion von 1819 bereits der voll erblühten romantischen Liedkunst Schuberts zuzuerkennen. Schon in der 3. und letzten Periode frühromantischen Schaffens (1816—1818) ließ sich neben Werken von bewußtem Streben nach klassischer Gestaltung der Einbruch neuer klanglicher Werte feststellen, der als „Naturton" bezeichnet und bereits im Lied „Abschied" vom Herbst 1816 in gedrängter Fülle anzutreffen war.

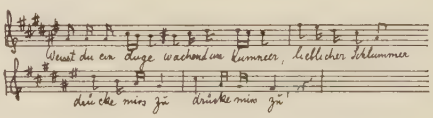
Dieses Lied trennte von frühromantischer Produktion ein prinzipieller Unterschied: die Tonsprache der vergangenen Generation stand nicht mehr als geheimer Anreger im Hintergrund, Anklänge an volkstümliche Melodik trennten dieses Lied sowohl von der artistischen Sphäre der gleichzeitigen Stilkopien als auch von den pathetischen Gesängen mit klassischen Tendenzen, welche für diese Schaffensperiode charakteristisch waren.

Vom Jahre 1819 ab tritt nun dieser neue Ton romantischer Naturlyrik in konzentrierter Form auf und mit ihm eine gewaltige Steigerung der bereits in der 2. Periode von Schuberts Frühromantik errungenen Frei- und Kühnheiten harmonischer, melodischer und rhythmischer Art. Die neue Produktion bringt aber diese Veränderungen nun nicht mehr gleichsam in verborgenen Winkeln der überkommenen und als solche doch immer deutlich erkennbaren Ausdrucksformen an — die Vor-, Nach- und Zwischenspiele waren ehedem der Ort, wo man am ehesten Unerwartetes antreffen konnte, — sondern sie spricht jetzt vom ersten Ton an eine eigene Sprache. Schubert hatte auch im kontemplativen Liedtyp, dessen Abkunft vom strophischen Gesellschaftslied des 18. Jahrhunderts sich bei Betrachtung der Produktion von 1815 erwies, vom Jahre 1819 an seine volle Eigenart gefunden. Man vergleiche die Komposition von

Silberts „Himmelsfunken“ (Februar 1819), einer empfindsamen religiösen Dichtung nach Art der „Abendbilder“, die sich trotz scheinbar romantisch angehauchter Wendungen dem Geiste nach in nichts von der rührseligen Harmlosigkeit der „Litaney“ (Jacobi) unterscheidet, mit der im August 1818 entstandenen Vertonung dieses Textes. Der „Litaney“ als frühromantischer Komposition mit modischem Einschlag (ein besonderes Kennzeichen der Werke von 1818 [35]), deren Anregung aus klassischem Largoton in folgender Wendung deutlich spürbar ist:

steht in „Himmelsfunken“ eine Komposition von feinsten Schwebungen der Harmonik gegenüber, wie sie in der 2. frühromantischen Periode (man denke an Gewaltsamkeiten wie in „Sprache der Liebe“ von Schlegel vom April 1816 und andere) noch nicht möglich gewesen wäre. Andererseits sind Anregungen aus klassischer Melodiegestaltung nicht mehr nachzuweisen. Dem obigen Beispiel stelle man das folgende aus „Himmelsfunken“ an die Seite:



um an diesem einen Werk den Gegensatz zwischen früh- und hochromantischer Gestaltung innerhalb des Schubertschen Liedschaffens zu ermessen. Ein weiteres Moment der frühromantischen Liedkomposition, nämlich die oftmals nicht vernunftgemäß zu ergründende Wahl seltener Tonarten, gesellt sich nun zu einer Melodik von differenzierten Schwebungen und nie gehörtem Tonfall. Auch hier findet sich bereits im Februar 1819 ein geniales Beispiel in „Berthas Lied in der Nacht“ (Grillparzer). Eine Melodik, wie sie das folgende Beispiel zeigt:



[35]) Scheibler nimmt als Entstehungsjahr ein früheres Datum an (1816!); doch bezeugen auch die übrigen beglaubigten Kompositionen von 1818 den genannten Rückschlag.

verbindet sich mit schwebender Synkopenbegleitung und farbiger Chromatik der Harmonie zu einem Klangbild, für das in der Instrumental- und erst recht in der Vokalmusik der vorigen Generation keine Anregung aufzufinden ist.

Es ist klar, daß neben Gebilden dieser Art, welche vom Februar 1819 die führende Produktion ausmachen, auch noch Relikte aus der vergangenen Epoche des Liedschaffens herrüberreichen; naturgemäß müssen diese in erster Linie bei Vertonungen von sinnverwandten Gedichten, wie sie die Schaffensperiode von 1816 bis 1818 bewegten, anzutreffen sein. So entsprechen namentlich den antikisierenden Dichtungen Mayrhofers noch weit in die Reifezeit hinein Kompositionen, die wegen ihrer Tendenz zu klassischer Haltung und klassischer Tonsprache aus ihrer Umgebung seltsam herausfallen, wie etwa die Lieder „Orest auf Tauris" oder „Der entsühnte Orest" vom September 1820. Bei den anderen Mayrhofer-Texten, die diesen Zug nicht aufweisen, findet sich Romantisches in Sprache und Gestaltung schon ab 1819, so etwa in den Naturklängen des Liedes „Beim Winde" (Oktober 1819) oder „Trost" und den Bewegungsrhythmen von „An die Freunde", „Nachtstück", „Der zürnenden Diana" und anderen. Als Relikte in dieser Epoche sind weiterhin zu nennen: Die Komposition des Goetheschen „Prometheus" (Oktober 1819), die das Pathos der 3. frühromantischen mit dem Sturm- und Drangcharakter der ersten verbindet und das Sonett (Goethe) „Die Liebende schreibt", das in seinem bewegten Schlußteil deutliche Anklänge an den instrumentalen Variationscharakter Beethovenscher Art aufweist (vgl. Violinsonate F op. 24 Finale) und durch feine Stilisierung der klassischen Haltung der Dichtung sehr nahe kommt. Die Einreihung einiger undatierter Kompositionen („Sehnsucht", „Hoffnung" von Schiller) seitens der G.A. in das Jahr 1819 ist bereits aus anderen Erwägungen als den hier vorgebrachten Stileigentümlichkeiten von Scheibler und Paul Mies abgelehnt worden, so daß es nicht notwendig scheint, diese Gebilde in der neuen Schaffensperiode als Relikte ansehen zu müssen.

Als letzter Beweis für eine geänderte Schaffenshaltung wäre noch anzuführen, daß die Stilkopie, die Schubert bis 1817 bei der Komposition der für ihn problemlosen Texte des 18. Jahrhunderts in genrehafter Manier zur Anwendung brachte, von 1819 ab fehlt. Selbst das archaisierende „Der Jüngling am Bach" (Salis) von 1821 ist gleichzeitig eine Bewegungsstudie von intimstem Klangreiz und der einzige Versuch einer Balladenkopie im Sinne des 18. Jahrhunderts. „Edward" (Herder) [1827] ist als Gelegenheitskomposition,

auf Wunsch der Grazer Freunde entstanden, nicht ernst zu nehmen.

Somit ist der Betrachtung von Schuberts Entwicklung zum Romantiker innerhalb des Liedschaffens mit dem Jahr 1819 eine deutlich markierte Grenze gezogen.

Nach einem Überblick bis zu dem hiermit fixierten Eintritt in die Reifezeit offenbart sich, daß kein anderes Schaffensgebiet die schicksalhafte Notwendigkeit deutlicher erkennen läßt, mit der sich hier die Entwicklung romantischen Weltgefühls aus der in den Wurzeln der Persönlichkeit bedingten und von den ersten Anfängen an festgelegten Eigenart vollzieht. Im Vergleich zu den Krisen, die sich im Instrumentalschaffen aus dem Verhältnis zum überkommenen Erbe der Klassiker ergeben, werden die Probleme ähnlicher Art in der Liedkomposition viel mühe- und augenscheinlich schmerzloser überwunden. Mat hat vielmehr den Eindruck, daß das Liedschaffen den Meister gerade über die Zeit des Experimentierens und der Zweifel auf instrumentalem Gebiet hinüberträgt [36]).

Daß überhaupt in den frühesten Schaffensjahren, noch in Zeiten inneren und äußeren Wachstums, künstlerischer und menschlicher Entwicklung schon absolute Höhepunkte wie „Gretchen", „Erlkönig" und „Schwager Kronos" entstehen konnten, offenbart Schuberts Liedwerk als einzigartigen, romantischen Mikrokosmos.

---

[36]) Man vergleiche hierzu den Brief aus Zélesz von 1818 über die Entstehung der „Einsamkeit".

Literatur.

Adler, Guido: Handbuch der Musikgeschichte. Unter Mitwirkung von Fachgenossen. Frankfurt a. M. 1924.

Alberti-Radanowicz, Editha: Das Wiener Lied von 1789 bis 1815; Adler, Studien 10, 37 ff. (1923).

Bauer, Moritz: Die Lieder Franz Schuberts Bd. 1. Leipzig 1915.

— Joh. Mayrhofer. Z.f.M. 5, 79 ff. (1922).

Becking, Gustav: Zur musikalischen Romantik. Deutsche Vierteljahrschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte II. Jahrg. (1924) 3. Heft S. 581.

— Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg 1928.

Bücken, Ernst: Musikalische Charakterköpfe. Leipzig 1923.

Dahms, Walter: Franz Schubert. Berlin 1912.

Deutsch, Otto Erich: Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. II, 1, Bd. III, 1. München 1913, 1914.

— Schuberts 2 Liederhefte für Goethe. Musik 21. Jahrg. Heft 1.

Friedländer, Max: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 2 Bde. Stuttgart u. Berlin 1902.

— Schubert-Album. I. Supplement. Hrsg. v. Max Friedländer. Edition Peters Nr. 2173 (1884).

Goethe u. Zelter: Briefwechsel. Reclam.

Heuberger, Richard: Franz Schubert. 3. Aufl., durchges. und ergänzt von Prof. Hermann Frh. v. d. Pfordten. Berlin 1920.

Kahl, Willi: Schuberts „Kreuzzug", ein Dokument der Romantik. Zeitschrift „Der Wächter" 5. Jahrg. (1922).

v. Krauß, Felicitas: Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern. (Diss.) Mainz 1928.

Köhler-Deditius, Annemarie: Mignon. Untersuchungen über die Struktur eines Goetheschen Gedichtes und seiner Kompositionen. Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft Bd. 16 (1922).

Költzsch, Hans: Franz Schuberts Klaviersonaten. (Diss.) Leipzig 1927.

— Schuberts Ton. Ein stilpsychologischer Versuch. Sonderabdruck aus „Der Auftakt" Prag, Heft 10, VIII. Jahrg. 1928.

— Metrische Analyse von Schuberts „Gretchen am Spinnrade". Z.f.M. VIII. Jahrg. Heft 6.

Landshoff, Ludwig: J. R. Zumsteeg. Berlin 1902.

Messchaert, Johannes: Eine Gesangsstunde. Allgemeine Ratschläge nebst gesangstechnischen Analysen von einigen Schubertliedern. Herausgegeben von Franziska Martienssen. Mainz u. Leipzig.

Mies, Paul: Schubert, der Meister des Liedes. Die Entwicklung von Form und Inhalt im Schubertschen Lied. Berlin 1928.
— Goethes Harfenspielergesang „Wer sich der Einsamkeit ergibt" in der Komposition Schuberts, Schumanns und Hugo Wolfs. Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft Bd. 16 (1922).
Pollak-Schlaffenberg, Irene: Die Wiener Liedmusik von 1778 bis 1789. Adler, Studien 5, 97 ff.
Sandberger, Adolf: Zumsteeg und Schubert. Beilage zur Münchener Allg. Zeitung. 15. XII. 1906. (Ges. Aufsätze zur Musikgesch. München 1921.)
Scheibler, Ludwig: Franz Schuberts einstimmige Lieder, Gesänge und Balladen nach Texten von Schiller. Sonderabdruck aus der Zeitschr. „Die Rheinlande". Düsseldorf, April, September 1905.
Scheibler, Ludwig: Franz Schuberts einstimmige Lieder nach österreichischen Dichtern. Musikbuch aus Österreich (red. von Botstieber) 5. Jahrg. (1908). Wien, Leipzig.
— Franz Schuberts einstimmige Lieder im Volkston. Neue Zeitschrift für Musik 1905.
— Die Textdichter zu Schuberts einstimmigen Liedern. Musik 6. Jahrg. (1907) Heft 8.
Schubert, Franz: Gesamtausgabe der Werke bei Breitkopf & Härtel mit Revisionsbericht.
— „Jägers Abendlied" (Goethe), ungedruckte Komposition vom 20. Juni 1815. F-dur. 1. Komposition. Die Musik 21. Jahrg. Heft 1.
Schriften der Goethe-Gesellschaft: Bd. 31. Gedichte von Goethe in Kompositionen. Bd. 2. Herausg. von Max Friedländer. 1895 u. 1896.
Tappert, Wilhelm: 70 Erlkönig-Kompositionen. Gesammelt von W. T. Katalog. Neue vermehrte Ausgabe. Berlin 1906.
Wiener Comödienlieder aus 3 Jahrhunderten. Hrsg. und bearbeitet von Blanka Glossy und Robert Haas. Wien 1924.
Zelter, Carl Friedrich: 15 ausgewählte Lieder. Mit einer Einleitung. Hrsg. von Moritz Bauer. Berlin 1924.
Zumsteeg, Joh. Rudolf: Lieder. Hrsg. von Ludwig Landshoff. Berlin, 3 Lilien.

Lebenslauf.

Ich, H a n s B o s c h , evangelischer Konfession und bayrischer Staatsangehörigkeit, bin am 27. Juli 1901 als Sohn des Studienrates Hans Bosch und seiner Ehefrau Margarete geb. Michel zu Nürnberg geboren. Ich besuchte dort das Alte Gymnasium, absolvierte im Jahre 1920 und bezog dann die Universität München, wo ich Philosophie studierte. 1922 bestand ich die Aufnahmeprüfung in die Meisterklasse für Dirigieren auf der Akademie der Tonkunst in München und ungefähr gleichzeitig wurde ich als Solorepetitor an das Nationaltheater München engagiert. Von 1927 bis 1928 war ich an den Landestheatern Karlsruhe und Darmstadt als Solorepetitor und am Stadttheater Heilbronn als Kapellmeister tätig. Zu Anfang 1929 nahm ich das Studium der Musikwissenschaft an der Universität Erlangen wieder auf und reichte dort das Promotionsgesuch am 26. Februar 1930 ein.